



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wynalazcze deformacje : nastawienie eksperymentatorskie w prozie lat trzydziestych XX-go wieku.

Author: Marcin Buczyński

Citation style: Buczyński Marcin. (2006). Wynalazcze deformacje : nastawienie eksperymentatorskie w prozie lat trzydziestych XX-go wieku. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny

Marcin Buczyński

WYNAŁAZCZE DEFORMACJE.
NASTAWIENIE EKSPERYMENTATORSKIE
W PROZIE LAT TRZYDZIESTYCH XX-GO
WIEKU

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. Józefa Olejniczka

Katowice 2006

Wolny dostęp

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
PROLOG	4
POJĘCIA	6
ŚMIECH	11
NIHILIZM	17
PISARZ KONTRA FILOZOF? ESEJ O ESENCJI	21
 CZĘŚĆ I. SCHULZ	
1. ZACHWIANY STATUS GENOLOGICZNY <i>SKLEPÓW CYNAMONOWYCH</i>	31
I	31
II	34
III	39
IV	45
V	52
2. <i>SKLEPY CYNAMONOWE</i> – SPEKTAKL PRZECIWIENSTW	56
I	56
II	58
III	61
IV	63
V	66
3. <i>SKLEPÓW CYNAMONOWYCH</i> WIELORAKOŚĆ JEDNOŚCI	70
<i>SKLEPY CYNAMONOWE</i>	72
MAPA/TOPOGRAFIA	72

DROGA. LOT IKARA W POPRZEK CZASU	75
RODZICE	77
NOC	83
SZTUKA	86
STRUMIEŃ PAMIĘCI	91
ILUZJA/TAJEMNICA	95
ZAKOŃCZENIE	98
<i>TRAKTAT O MANEKINACH</i>	101
MANEKIN(Y)	102
SŁOWO/WZROK	107
<i>ODRZUCAJĄC RESPEKT PRZED TWÓRCĄ</i>	115
PODSUMOWANIE	119
4. (NIE)OPOWIEŚĆ	121
<i>SIERPIEŃ. INICJACJE</i>	121
SCHULZ BEZ KOŃCA	129
CZĘŚĆ II. CZYTANIE	
SCHULZ I BEŁKOT CZYTELNIKA	143
KOMPLEKS BEATRYCZE. GOMBROWICZ – TEKST – KRYTYK	149
CZĘŚĆ III. GOMBROWICZ	
1. W KOTLE Z GOMBROWICZEM	158
SPÓJNOŚĆ	158
GROTESKA – PARODIA – PASTISZ	172
GATUNEK	189
2. ROZDZIEWICZENIE	195
WIEK	195
NARRATOR	203
NARRATOR A BOHATEROWIE. MĘSKI DISKURS	206
BRAK DZIEWICY	212
3. NIEWYGODY MORSKIE	216
ZDARZENIE	216

PO CO GOMBROWICZOWI MORZE?	220
POMYŁKA	224
MIŁOŚĆ	226
 CZĘŚĆ IV.	
PODSUMOWANIE. WSPÓLNE/ODDZIELNE	234
 BIBLIOGRAFIA	243

Wstęp

Prolog

Wstęp do rozważań na temat debiutów Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza, który proponuję w niniejszym wstępie nie jest ani skrótowym omówieniem tego, co znajduje się w dalszej części pracy, ani propozycją metodologiczną. Chcę w nim natomiast uporządkować pewne terminy związane ściśle z literaturą modernistyczną i zastanowić się, gdzie znajduje się miejsce dla obu tych pisarzy na mapie modernizmu. Nie zapropomuję też we wstępie dokładnych analiz ich twórczości, postaram się jedynie wskazać w ogólny sposób, jak obaj pisarze realizują pewne motywy, które – jak mi się wydaje – są istotne dla modernizmu na tyle, że właśnie one stanowią o jego specyfice.

Pisząc w jednej pracy o Schulzu i Gombrowiczu, należałoby chyba pisać o przestrzeni, przestrzeni dzielącej tych dwóch twórców. Pomimo zestawienia, które dał Gombrowicz w *Dzienniku*, które kojarzy trzech pisarzy: Gombrowicza, Schulza, Witkacego ze względu na stosunek do formy, więcej między nimi różnic niż punktów wspólnych. Projektowany w *Dzienniku* stosunek do formy, który także zestawia wspomnianych autorów w opracowaniach na temat dwudziestolecia jako wielkich reformatorów, a nawet wielką Trójcę¹, nie jest niczym więcej jak skojarzeniem przyjaciół -

¹ Określenie takie spotkać można w książce Tomasza Bocheńskiego. T. Bocheński: *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005.

pisarzy, którzy mimo znajomości, nie wpłynęli zasadniczo na swoją twórczość. Jednocześnie to właśnie ta trójka dokonuje rewizji dotychczasowego sposobu tworzenia.

Dlaczego więc zabrakło w tej pracy Witkacego? Skupiłem się na książkach debiutanckich, a kiedy Gombrowicz i Schulz wydają swoje pierwsze zbiory, Witkacy jest już pisarzem o ustalone renomie, dodatkowo jego debiut to powieść pisana w latach 1909 – 1911. Zaś jego twórczość skupia się przede wszystkim na tworzeniu dramatów. Nie możemy brać pod uwagę powieści jako wyrazu twórczej ekspresji, ponieważ sam autor nie uznawał powieści za sztukę.

Debiut Gombrowicza i debiut Schulza to zbiory opowiadań (choć nad statusem genologicznym będę się w dalszej części zastanawiał), wydane w tym samym – 1933 – roku. Choć pisarzy dzieli znaczna różnica wieku (Schulz rocznik 1892, Gombrowicz 1904) obaj debiutują jako pisarze dojrzały, a ich książki są w pełni oryginalnymi dziełami, równocześnie zbierającymi doświadczenia epoki w dziedzinie stylu.

Lata trzydzieste to według mnie szczyt osiągnięć polskiego modernizmu. Wykrystalizowany i dojrzały Witkacy. Schulz i Gombrowicz, którzy dojrzały są niejako bez przygotowań i wcześniejszych wprawek. Szlaki przecierali im m.in.: Stanisław Jaworski, Witkacy, Ferdynand Goetel, Juliusz Kaden – Bandrowski, Andrzej Strug, Wacław Berent. Nazwiska tych pisarzy nie wypełniają listy, ale zaznaczyć warto, że lata trzydzieste to okres po eksperymentach na wszelakich modernistycznych „-izmach”. Gombrowicz i Schulz mogą spokojnie przyjrzeć się miejscom, w których proza modernistyczna prowadzi w ślepy zaułek i tym, które swobodnie można rozwijać w oryginalne poetyki. I właśnie na ich przykładzie wykazać można w jak osobisty sposób pisarze traktują twórczość swoich poprzedników. Przyglądają się ich dokonaniom i, wykorzystując je, tworzą zupełnie inne modele literatury, których umieszczenie w tym samym zakresie terminów i prób interpretacyjnych wydaje się być nadużyciem. Zarówno Schulz, jak i Gombrowicz to typowi przedstawiciele modernizmu, których pisarstwo przeczy sobie, nie może znaleźć przestrzeni spotkania, i tym bardziej podkreśla przynależność do modernistycznych poetyk².

Znamienne też, że obaj oni debiutują tomami opowiadań, a nie pełnowymiarowymi powieściami. Znajduje w ich twórczości wyraz ostateczne bankructwo wielkich epickich opowieści – można być parodystą (jak Gombrowicz) albo fragmentarystą (Schulz).

² O sprzecznościach wewnątrz modernizmu jako kategorii historycznoliterackiej zob: M. Legierski: *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999, s. 11 – 44.

1. Pojęcia

Przychodzi mi rozpocząć od banalnej konstatacji: dwudziestolecie międzywojenne jako oddzielna epoka literacka nie istnieje. Banalny to sąd zwłaszcza po dokonaniach inspirowanych badaniami, redakcjami i tłumaczeniami Ryszarda Nycza³. Dwudziestolecie wchodziłoby w obręb znacznie szerszego okresu – modernizmu. W *Języku modernizmu* Ryszard Nycz pisze o czterech pisarzach, którzy mieli największy wkład w budowę polskiego modernizmu a są to: Waław Berent, Bolesław Leśmian, Karol Irzykowski i Stanisław Brzozowski⁴. Kaądy z tej czwórki wniósł do literatury coś nowego: Berent polifoniczną powieść psychologiczną, Leśmian koncepcję języka poetyckiego odmiennego od potocznego, Irzykowski koncepcję literatury zdystansowanej wobec kultury popularnej, Brzozowski koncepcję literatury zaangażowanej w przemiany społeczne. Z wyliczenia Nycza wynika bardzo szeroki obraz modernizmu, ale tak działa się od początków pojawienia się formacji historycznej, którą możemy przyjąć jako modernizm. Wszak o tym, co działa się na początku wieku XX mówi się jako o epoce –izmów. Nie może być inaczej, skoro w samej swojej nazwie epoka zakłada stworzenie całkowicie nowej kultury.

Przypadające na lata trzydzieste wieku XX debiuty Schulza i Gombrowicza trafiły na czas wielkich przemian i skupiają w sobie to, co najbardziej charakterystyczne dla modernizmu. Autorzy ci to nie tylko pisarze oryginalni, ale przede wszystkim pisarze swoich czasów – tworzący zgodnie z tendencją całej epoki. Skorzystanie z wielu propozycji ideowo – artystycznych i twórcze ich połączenie, jak czynili to Schulz i Gombrowicz, umożliwiało leżące u zarania modernizmu dekadencjne zgoła założenie, że kultura europejska wyczerpała swoje możliwości i pozostało jej jedynie korzystanie z własnych zdobyczy bez możliwości rozwoju. *La belle époque*, będąc epoką spokoju oraz możliwości rozwoju niezagrażonego konfliktami zbrojnymi, szybko pokazała swoje oblicze jako *fin de siecle*. Tworzenie się coraz to nowszych koncepcji sztuki nie pozwoliło

³ Spośród szerokiej działalności tego badacza należy przede wszystkim wymienić książkę: *Język modernizmu*, oraz redakcje takich dokonań translatorskich jak: *Postmodernizm czy Odkrywanie modernizmu*. Osobno potraktować należy serię wydawnictwa Univeritas: *Modernizm w Polsce* oraz *Horyzonty Nowoczesności*. To właśnie te i tego typu pozycje pozwoliły odejść od pojmowania modernizmu jako części epoki Młodej Polski i rozszerzyć to pojęcie na tyle, że termin ten stał się nazwą zjawisk literackich przede wszystkim pierwszej połowy wieku dwudziestego.

jednak tym czasom ulec duchowi schyłkowości i poddać się nastrojowi dekadencji. Z ducha wyczerpania się kultury i jej schyłkowego charakteru zdaje się wyrastać twórczość Gombrowicza, który wykazuje pozorność wszelkich gestów i sztuczność zachowań w każdej sytuacji społecznej. Schulz ze swoją apologią dzieciństwa i domu rodzinnego nie wpisuje się w aż tak radykalne przewartościowania jak Gombrowicz, ale korzysta on z innych założeń, innych szkół modernizmu.

Ponieważ awangarda jako ruch kulturotwórczy jest wynalazkiem modernizmu, śmiało można obu interesujących nas pisarzy nazwać awangardowymi⁵. Zarówno modernizm, jak i awangarda to pojęcia szerokie (choć w historii literatury polskiej drugie z nich przywłaszczyć chciała sobie grupa krakowskich poetów skupiona wokół Peipera), szerokie na tyle, że śmiało można określać nimi całą epokę. Za jeden z podstawowych wyznaczników tego, co nazywać chcę literaturą modernistyczną jest oryginalne, nowoczesne rozumienie języka. Specjalista od tego języka w taki sposób określa jego specyfikę:

Przyjęta tu (w książce Nycza – M. B.) perspektywa oglądu skłania bowiem do uznania, iż to właśnie modernistyczne rozpoznanie czynników alienacji estetycznej, prowadzące do definiowania swoistości języka literackiego (scilicet poetyckiego)

⁴ R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 39 – 40.

⁵ Astradur Eysteinnsson zwraca uwagę, że awangard nie należy łączyć z żadnym konkretnym okresem w dziejach literatury: *Nie ma konieczności, aby wiązać „awangardę” z jakimkolwiek historycznym okresem; w ogólnym ujęciu łączy się ona, jak podaje każdy dobry słownik, do eksperymentalnych oraz niekonwencjonalnych działań i kierunków w szczególności artystycznych* (podkreślenia moje M. B.). (A. Eysteinnsson: *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 155.) W tradycji historii literatury polskiej natomiast pojęcie „awangarda” odnoszono zgodnie z zamierzeniem tych twórców, którzy arbitralnie nazwali siebie awangardowymi – myślę tu przede wszystkim o grupie skupionej przez Peipera wokół *Zwrotnicy*. Tradycję takiego traktowania pojęcia „awangardy” umocniły też prace literaturoznawców, z których najbardziej znaną jest chyba praca Janusza Sławińskiego o języku poetyckim grupy Peipera. Definiując pojęcie awangardowości, odrzuca on takie jej określenie jakie wychwala w powyższym cytacie Eysteinnsson. Dla Sławińskiego nastawienie antytradycyjne na określenie ruchów awangardowych *nie daje się zidentyfikować*. Wynika to być może z tradycyjnego widzenia historii literatury, w której antytradycyjność trzeba by rozciągnąć na co najmniej dwie epoki literackie. (J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998, s. 45 – 46.) Propozycje tych dwóch badaczy można uznać za skrajne – od ograniczenia pojęcia do konkretnej grupy poetów (!) działających wokół jednego programu do uznania za awangardowe wszystkiego, co niekonwencjonalne i to drugie podejście pozwalałoby na nazwanie awangardowymi działań np. Dantego. O ile uzasadnione byłoby rozszerzenie nazwy awangarda poza modernizm, to nie wydaje mi się, żeby ograniczenie tej nazwy do jednej z grup poetyckich lat dwudziestych dawało możliwy obraz tego, czym jest (był) ruch awangardowy. Proponuję jednak nazywanie awangardowymi ruchów antytradycyjnych w obrębie modernizmu, ponieważ terminy modernizm i awangarda należą do tej samej formacji historycznej. Spór o leksykalne znaczenie terminów, z pominięciem znaczenia historycznego wydaje się nie mieć tu sensu (a taki właśnie proponuje Astradur Eysteinnsson). Jeśli bowiem posłużymy się znaczeniem słownikowym terminu awangarda, to samo powinniśmy zrobić z modernizmem. Odkryjemy jedynie dzięki takiemu sposobowi rozumienia paradoksalność tych wyrażań. Modernizm trwa zawsze – niezależnie od czasów – ponieważ

w opozycji do języka potocznego oraz do wytworzenia się dychotomii modeli i obiegu komunikacyjnych literatury (wysokiego i niskiego, elitarnego i popularnego czy masowego), warunkowało późniejszą dynamikę przemian nowoczesnej literatury. W określeniu jej charakteru największą rolę odegrały, jak można sądzić, dwie tendencje podstawowe: klasycystyczna – modernistyczna (by tak ją nazwać z braku lepszego określenia) oraz awangardowo – modernistyczna.⁶

Takie podejście do historii literatury, w którym prymarne znaczenie tracą przełomy polityczno – społeczne na rzecz perspektywy wewnątrzliterackiej, zmusza do zrewidowania kanonu dwudziestowiecznej prozy i poezji, do przeformułowania ustalonych już danych. Stosując więc dokonania Nycza na gruncie literatury dwudziestego wieku, można stwierdzić, że proza Schulza i Gombrowicza wpisuje się będzie w awangardowo – modernistyczny nurt. Myślę, że tych dwóch prozaików jest najbardziej reprezentatywnych dla wskazania możliwości modernizmu na gruncie literatury polskiej. Ich proza wyrasta z osiągnięć modernizmu i jest jego najwyższym osiągnięciem. Można w niej zauważyć poetycki model języka, który oddala działalność literacką od języka potocznego, ów „gwałt na języku potocznym”, jak nazywał poezję Jakobson. Dostrzegalne wyraźnie są też w ich twórczości elementy surrealizmu, choć nazwanie ich nadrealistami byłoby nadużyciem. Obydwaj pisarze uchodzą za twórców współczesnych grotesków, ale to nie odkształcanie samo w sobie jest ich żywiołem i sposobem prezentowania treści. Co z groteski wyrasta, to nieminetyczność utworów tych pisarzy. Wreszcie literatura ta to potwierdzenie słów, że modernizm to: *system sygnifikacji, który w swoim uprzywilejowaniu znaczącego ukazuje rękę autora oraz, że: produkcja i autorstwo tekstu są wysuwane raczej na plan pierwszy niż ukrywane*⁷.

W twórczości Schulza i Gombrowicza różne nurty modernizmu krzyżują się, ale nigdy nie zdobywają na tyle dużej przewagi nad innymi, żebyśmy mogli określić tę twórczość terminem jednej ze szkół. Pisarze ci raczej potwierdzają przekonanie o literaturze wieku dwudziestego, które stwierdza, że: *indywidualności okazały się bardziej stabilne niż kierunki*.⁸ Określenie Blooma na współczesność – doba chaosu – wydaje się

nowoczesność jest aktualnością. Awangarda zaś będzie modernizm prowadzić do przodu, przeformułowywać jego trwanie, zdradzać to, że sprzężone ze sobą procesy: awangardy i modernizmu są dynamiczne.

⁶ R. Nycz: op. cit., s. 81.

⁷ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst: *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, tłum. E. Mrowczyk – Hearfield, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 391 i 393.

⁸ A. Eysteinsson: op. cit., s. 157.

w tej perspektywie nie tylko usprawiedliwione, ale i najbardziej trafne⁹. Zresztą i Schulz Gombrowicz funkcjonują u Blooma jako przedstawiciele tejże doby.

„Doba chaosu” to kolejna propozycja nazwy dla zjawisk modernistycznych. Nie chodzi jednak tylko o zmianę nazwy, ale o zupełnie niekanoniczne spojrzenie na historię literatury, na którą składają się kolejne epoki: doba arystokratyczna, doba demokratyczna i doba chaosu.¹⁰ Kategoriami, którymi Bloom operuje przy uzasadnieniu takiego podziału są: piękno (beauty) oraz osobliwość (strangeness). Tę drugą kategorię badacz wiąże z niepełnym przyswojeniem przez odbiorców jakiegoś sposobu przedstawienia w literaturze¹¹.

Gombrowicz i Schulz to autorzy, których – moim zdaniem – śmiało można określić kategoriami bloomowskimi. Przyglądając się ich sposobowi trwania w literaturze zauważymy trudność z przyswojeniem (uszeregowaniem) ich twórczości, zaliczeniem do którejś ze szkół (indywidualności okazały się silniejsze niż szkoły), osobliwości ich twórczości, która nie mieści się w jednym nurcie, ale przekracza go. Dlatego możliwe jest tylko stosowanie pojemnych kategorii ich opisu (np. twórczość awangardowo – modernistyczna).

Dla opisu prozy, której reprezentantami są Schulz i Gombrowicz zaproponowałem w tej pracy nazwę „wynałazcze deformacje” oraz „nastawienie eksperymentatorskie”, pierwsze z tych określeń zaczerpnąłem z książki Czesława Miłosza: *Ziemia Ulro*. Miłosz pisze w niej o tym, że pisarze w latach trzydziestych zafascynowani byli taką właśnie eksperymentatorską formą twórczości, która deformowała rzeczywistość. Deformacje zamieszczone w debiutach obu interesujących mnie pisarzy są oczywiste i od początku zwracano na nie uwagę. Gombrowiczowscy bohaterowie mieli być *uciekinierami z realności*, schulzowscy żyją w świecie mitologicznym.

Określenie „wynałazcze deformacje” zawiera w sobie – często wymienianą jako tworzywo prozy obu pisarzy – groteskę. Żywioł deformujący związany jest niepodzielnie z modernizmem i nastawieniem awangardowym, a przede wszystkim z gestem odmiennym od dominującego w wieku XIX mimetycznego realizmu¹². Deformacja, czyli **odkształcenie tego, co realne**, wiąże literaturę modernistyczną z wcześniejszym okresem, kiedy nakaz odwzorowania rzeczywistości był metodologicznym nakazem. Stosując tę

⁹ H. Bloom: *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York, 1994, s. 2.

¹⁰ Zob. H. Bloom, op. cit.

¹¹ Ibidem, s. 3.

¹² Nazwa „mimetyczny realizm” może wydawać się tautologią, jednak usprawiedliwiają ją późniejsze, dwudziestowieczne formy realistyczne, np. realizm magiczny.

nazwę, można uzyskać efekt kontynuacji tradycji literackiej z jednoczesnym jej przewartościowaniem. U źródeł przekształceń leży jednak realne, czyli to, co uważamy za rzeczywiste. Realne było dla twórców dziewiętnastowiecznych jedynym, co istnieje, literatura miała odbijać rzeczywistość jak lustro, świat przeglądał się w literaturze. Koniec wieku XIX wraz z ruchami wczesnomodernistycznymi przyniósł załamanie się strategii realistycznej, odkrycie symbolu, nadrealności, rzeczywistości snu. W dojrzałej fazie modernizmu, w której startują i którą równocześnie stwarzają Schulz i Gombrowicz, świadomość nierealności rzeczywistości jest olbrzymia. Stąd Schulza ciągłe próby opisu przez mnożenie metafor, a Gombrowicza ujawnianie konwencji w każdym na pozór naturalnym (i neutralnym) geście. Stąd też w zaproponowanej przy opisie ich prozy nazwie słowo „wynałazcze”. Odnosi się ono do wynajdywania, a więc szukania, ale równocześnie odnalezienia nowej drogi, którą można pchnąć literaturę. Gestem unowocześnienia literatury usprawiedliwiam fakt wyboru pisarzy oraz pominięcia co najmniej kilku znakomitych nazwisk. Uparcie będę powtarzał, że Schulz i Gombrowicz to ci pisarze, których twórczość pozwala na najbardziej szerokie spojrzenie na literaturę modernizmu. Budują oni już na obrzeżach tego, co zaproponował modernizm: bardzo osobistym przeżywaniu tworzonego świata (Schulz) oraz chłodnemu spojrzeniu na literaturę i cały świat jako konwencję (Gombrowicz). Podąża za tym koncepcja słowa, które u Schulza jest tworzące (w biblijnym tego słowa sensie) a u Gombrowicza demaskujące. Zatem świat stworzony przez obu pisarzy będą charakteryzować odmienne znaczenia, odmiennie będą budować się sensy tych światów. Właściwie wszystko ich różni od sposobu użycia słowa i literatury po koncepcję rzeczywistości. To, co pozostaje wspólne to przede wszystkim umiejętność wyboru z wielu modernistycznych „-izmów” i twórcze ich użycie w przeprowadzeniu własnych strategii literackich i filozoficznych. Dlatego możliwości określenia ich twórczości wspólną nazwą musi skończyć się porażką, albo użyciem tak pojemnych pojęć, które obejmą swoim zasięgiem innych pisarzy. Nie znaczy to jednak, że wspomniane pojęcia mówią o jakimś modelu, którym można opisać pisarstwo modernistyczne. Są to raczej terminy, które wykorzystać można do opisu zawsze niepełnego. Stąd też niemożność przypisania Schulza i Gombrowicza do którejś z modernistycznych szkół.

2. Śmiech

Śmiech w literaturze modernistycznej posiada wiele oblicz i niemal na każdym kroku można go spotkać. Mimo negatywnej opinii Brzozowskiego na ten temat, którą przytacza Ryszard Nycz¹³ w książce *Język modernizmu*, śmiech jest jednym z tych motywów, które wydają się konstituować modernizm. Brzozowski pisał, że *Młoda Polska nie kochała śmiechu* równocześnie dodaje, że *kłamstwo, złudzenie, pozór – są zawsze poważne*.¹⁴ Zauważa więc Brzozowski „prawdziwościową” funkcję śmiechu, ale o tym nieco później.

We wstępnej fazie modernizmu, która – możemy przyjąć – przypada na okres Młodej Polski, w fazie krystalizowania się sposobów przełamywania realistycznej, pozytywistycznej dominacji wykorzystanie elementów komicznych, prześmiewczych i satyrycznych również poddane było krystalizowaniu się. Nie od razu pojawiły się te same i tak samo funkcjonujące, jak w dojrzałej fazie modernizmu, sposoby wykorzystania śmiechu.

Nycz, który zebrał i opisał młodopolskie rozumienie śmiechu zwrócił uwagę, że jednym z ważnych aspektów funkcjonowania tego motywu w literaturze modernistycznej był tak zwany śmiech tragiczny. Jeden z przywołanych przez Nycza autorów piszących na temat śmiechu w tamtym czasie deklaruje, iż to *nicość jest ostatecznym źródłem śmiechu*.¹⁵

Innym elementem, ważnym w opisie motywu śmiechu w okresie Młodej Polski jest jego funkcja rehabilitacyjna¹⁶. Odbywa się to jednak na drodze pierwotnej degradacji wartości, która ośmieszona zostaje uwznioślona. Nycz omawia koncepcję śmiechu

¹³ Posługuję się rozdziałem *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)* książki *Język modernizmu* Ryszarda Nycza, który jest kompendium wiedzy na temat śmiechu. Nie zamierzam jednak, streszczając, przybliżyć konstatacji badacza, ale staram się wybrać z tego rozdziału tylko wątki najważniejsze dla tej pracy. Inny jest także układ przedstawionych przez Nycza różnorodnych możliwości funkcjonowania motywu śmiechu. R. Nycz. *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 234.

¹⁴ Zob. S. Brzozowski: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, cyt. za: R. Nycz: *ibidem*, s. 234.

¹⁵ Za: R. Nycz: *Język modernizmu*, op. cit., s. 232. Przywołanym przez Nycza autorem jest Władysław Günther. W. Günther: *Smutek humorystów*, „Museion” 1913, z. 9/10, s. 53.

¹⁶ R. Nycz, *ibidem*, s. 230.

Irzykowskiego, który mówił o tym, że śmiech zyskuje wartość artystyczną dopiero w momencie, gdy staje się grą między wartościami¹⁷.

Wydaje się, że podkreślana przez młodopolań tragiczność śmiechu wiąże się z szyderczym grymasem oraz ironicznym stosunkiem do świata, pogardą dla konwencjonalnych, filisterskich zachowań.¹⁸ Do częstego w fazie Młodej Polski kultu artysty jako jednostki wyobcowanej, nierozumianej przez ograniczone społeczeństwo włączony zostaje śmiech, przede wszystkim w funkcji satyry. Ten aspekt śmiechu sytuuje twórcę w pozycji prześmiewcy, który tworzy jednocześnie antywzór filistra¹⁹. Jednocześnie Nycz zwraca uwagę na doprowadzanie takich form do gir językowych, tworzenia kalamburów czy konceptów²⁰.

Zwracając się przeciw filistrowi, twórca sytuuje się poza społeczeństwem tym bardziej, że do tego rodzaju śmiechu dołączona jest przecież krytyka społeczna i pogarda dla utylitarne go sposobu życia. Artysta to postać łamiąca kanony społecznych zachowań, wybiegająca poza oficjalną sferę sposobów istnienia. Efektem tego jest wyobcowanie. Nie powinna więc dziwić w tym okresie kariera form groteskowych, przede wszystkim ze względu na pozaoficjalny charakter groteski oraz przedstawienie postaci, które w społeczeństwie nie mogą znaleźć sobie miejsca, są obce, często komiczne i tragiczne równocześnie – zabawne przez zachowanie dramatyczne przez niemożność dostosowania się do norm społecznych. Jednostka groteskowa to taka, która nosi na sobie znak wyobcowania i usytuowana jest w świecie, rządzonym przez odmienne, niż oficjalne, prawa. Groteska jest *waloryzacją „rzeczy wzgardzonych”*²¹.

Śmiech (także ten groteskowy) można uznać za element związany z przełomami w strukturze historycznoliterackiej. Pojawia się on w momentach przewartościowania, dojrnięcia pewnych form do granicy, ściany, której nie potrafią przebić. Wtedy pomocny okazuje się śmiech, którego siła kruszy niemoc starych form. Jean Noël Vuarnet, w książce *Filozof – artysta* pisze o konieczności przełamania starych form w takim stopniu, żeby indywidualna myśl filozofa nie była związana z żadną poprzednią propozycją zbyt mocno. Odwołuje się więc do metaforyki rodziny i wskazuje na chęć *bycia sierotą* przez każdego, kto próbuje dokonać przewartościowań w dotychczasowym rozumieniu świata. Przypomina, że nie można realizować tego pragnienia *bez śmiechu*. Nie odwoła się filozof

¹⁷ Ibidem, s. 230.

¹⁸ Ibidem, s. 237.

¹⁹ Ibidem, s. 241.

²⁰ Ibidem, s. 243.

²¹ Ibidem, s. 248.

do freudowskiej retoryki, w której syn, symbolicznie zabijając ojca, osiąga samodzielność, ale wskazuje na elementy parodystyczne w przełamywaniu paradygmatów myślenia. Píše, iż owe sieroty pragną *zabić Rodzinę powtarzania – i – reprodukcji, podsuwając jej lustro*.²² Lustro odbija obraz dotychczas uchodzący za jedyny możliwy i nie pozwala mu wciąż trwać, staje się granicą dotychczasowych ustaleń, które – odbijając się w zwierciadle – mogą już tylko siebie powielać, stając się własną parodią.

Prześmiewca i parodysta Gombrowicz łatwo odnajdzie się jako destruktor rodziny na rzecz tworzenia nowych form, czy trafniej – bezformia. Gest parodystyczny wykazał w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* nie tyle w przełamywaniu paradygmatu stylu, ale w wykazywaniu tego, jak człowiek, zniewolony przez społeczne zachowania i niepotrafiący się do nich dostosować, rozpaczliwie poszukuje dla siebie miejsca i godzi się na absurd tej rzeczywistości, która została mu narzucona przez konwenans. Stefan Czarniecki, bohater i autor *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*, człowiek bez tożsamości (narodowo – rasowej) przeżywa ten sam rodzaj niedostosowania, który będzie udziałem Józia z *Ferdydurke*. Konieczność tożsamości, przynależności do czegoś, co można określić jakimś terminem, jest potrzebna, do tego, by *oceniać i być odczuty przez innych*, jak konstatuje bohater *Ferdydurke*. Bohaterowie utworów Gombrowicza są społecznie upośledzeni, nie w pełni tożsami ze stereotypem, którym powinni być określani. Z drugiej strony są i ci, którym rzeczywistość wymyka się z pojmowania, ponieważ okazała się niestereotypowa, inna od ich pojęcia na ten temat, taki jest np. Zantman ze *Zdarzeń na brygu Banbury*. Gombrowicz problem tożsamości i jej przełamywania ogląda z dwóch stron: podważania zastanego modelu świata oraz reakcji na podważenie naszego przekonania o świecie. Za każdym razem skompromitowany zostaje świat, który ustalił pewien nieprawdziwy system wartości społecznych. Oprócz tego, że Gombrowicz podważa społeczne sposoby trwania, każąc im się skompromitować pod wpływem niekonwencjonalnego działania bohaterów, to poddaje parodii jeszcze jedno pole działań ludzkich – mianowicie samą literaturę, którą traktuje w *Pamiętniku* jako zbiór konwencji, które nie są w stanie powiedzieć prawdy o rzeczywistości. Tworzy więc własne opowiadania na podstawie utartych schematów opowieści kultury masowej. Skompromitowane schematy zachowań potrzebują skompromitowanej oprawy fabularnej.

W takim parodystycznym żywiole trudniej znaleźć Schulza, ale jest on dlatego od Gombrowicza tak różny. Obaj spotykają się w śmiechu, ale jest to śmiech zupełnie innego

²² J. N. Vuarnet: *Filozof – artysta*, posłowie P. Kłossowski, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk, 2000, s. 14.

rodzaju. Wspólną płaszczyznę porozumienia w obrębie tego żywiołu znalazł dla obu pisarzy Tomasz Bocheński. W książce o czarnym humorze bohaterami czyni trzech pisarzy: Witkacego, Gombrowicza i Schulza²³. Tłumacząc samo pojęcie *czarnego humoru*, Bocheński umieszcza je w pobliżu tego, co opisał Nycz i co stawiało modernistów przeciwko społeczeństwu, czyniło z nich outsiderów, antyfilistrów. *Nie ma czarnego humoru bez przekroczenia konwencji, bez ujawnienia niespójności.*²⁴ Obrazoburczy gest czarnego humoru jest przede wszystkim związany z przedmiotem, który jest tu wyśmiewany. Trafiamy tym samym na inną opisaną przez Nycza funkcję śmiechu, którą operowali moderniści: śmiech tragiczny. I tak Bocheński pisze, iż Jakub *Śmieje się, bo zrozumiał, że los ludzki niczym znaczącym nie różni się od losu przedmiotów w lombardzie czy losu manekinów*²⁵. U Gombrowicza dostrzega pozory zachowań wobec śmierci, które są kompromitowane i wyśmiewane²⁶. Oczywiście nie tylko ten aspekt humorystyki Gombrowicza opisuje Bocheński, jednak w tym autor *Pamiętnika* najbliższy jest Schulzowi.

Czarny humor, zaśmianie śmierci stanowi u Schulza ważny element, jednak można ten sposób wykorzystania żywiołu śmiechu wpisać w szerszy aspekt – groteski. Według Lee Byrona Jenningsa groteskowym jest to, co charakteryzuje *połączenie cech przerażających i śmiesznych*²⁷, ponieważ jej funkcją jest humorystyczne przezwyciężenie niepokoju i lęku²⁸. Innym aspektem groteski jest degradacja: *transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne – na plan ziemi oraz ciała w ich nierozzerwalnej jedności*²⁹. Najbardziej charakterystycznym fragmentem groteskowym realizującym powyższe rozumienie tego terminu jest dyskusja ojca z Jahwe w opowiadaniu *Nawiedzenie*. Jest tam i element degradujący – ojciec, wypróżniający się, dyskutuje z Bogiem: jest równocześnie starym kupcem, jak i Jakubem biblijnym. Strach przed Bogiem (zwłaszcza jego starotestamentowym wizerunkiem) zostaje oswojony przez warunki, w jakich odbywa się z nim dyskusja.

Śmiech Schulza nie ma tak parodystycznego charakteru, jak ten Gombrowicza. Jest to jeden z tych elementów, który pisarzy łączy, ale w którym nie są zbieżni, oddalają się w różne jego rejony. Kiedy Gombrowicza interesuje skompromitowanie całego zespołu

²³ T. Bocheński: *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005.

²⁴ Ibidem, s. 20.

²⁵ Ibidem, s. 156.

²⁶ Ibidem, s. 211 – 232.

²⁷ L. B. Jennings: *Termin „groteska”*, w: *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 46.

²⁸ Ibidem, s. 50.

zachowań społecznych (także tych kulturowych), Schulz dyskutuje z powagą twórcy postawionego w obliczu kobiecej cielesności wykorzystanej przeciw niemu. Tam, gdzie Gombrowicz zauważyłby rzecz godną ośmieszenia, sparodiowania, Schulz widzi możliwość groteskowego przekształcenia. Strategie obu pisarzy są bowiem inne. Dla Gombrowicza groteskowy jest świat, który w przedstawieniu pisarza ujawnia własną groteskowość, która u Gombrowicza nabiera cech parodii, Rabelais'owej rzeczywistości. Schulz wykorzystuje groteskowe zniekształcenie w celu ocalenia bytu Jakuba, nawet, jeśli byłby to był jedynie śmieszny w swej formie. W świat Schulza wdzierają się element tragiczności, obecna jest śmierć, przed którą trzeba bronić Jakuba. Schulz to walka przeciwnych sił, walka na poważnie. Gombrowicz nawet w śmierci widzi możliwość śmiechu: szydzący zezwłok w *Zbrodni z premedytacją*, czy odsyłanie własnego trupa pod adres mecenasa Kraykowskiego w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego*, będące kolejnym przykładem nachalności głównego bohatera. Świat Gombrowicza w śmiechu się zatracą, nie ma nic poza śmiechem, zdaje się sugerować pisarz. U Schulza poza śmiechem jest bardzo dużo.

Same różnice, zbieżność motywu.

Wspólne źródło komizmu charakterystyczne dla obu pisarzy może być w modernistycznej teorii tego zjawiska, które zaprezentował Bergson³⁰. Dlatego warto się przyjrzeć *Esejowi o komizmie* i skonfrontować go z debiutami pisarzy.

Przedstawiając swoje poglądy, filozof wymienia trzy podstawowe spostrzeżenia dotyczące komizmu: nie ma komizmu bez człowieka (tylko człowiek się śmieje), śmiech nie współczuje (jest nieczuły), śmiech potrzebuje echa (jest zjawiskiem społecznym)³¹. Te trzy punkty sytuują śmiech jako element kultury i stosunków międzyludzkich. Byłby on zatem połączeniem tego wszystkiego, co sprawia, że człowiek jest gatunkiem odrębnym, wyróżnia się. Tylko człowiek może się śmiać, ponieważ dostrzega zabawność pewnych zjawisk (najczęściej ich nieadekwatność i nienaturalność – o czym więcej za chwilę). Śmiech zatem przemawia do intelektu³². Punkt drugi przypomina o życiu emocjonalnym człowieka, o adekwatności reakcji na pewne bodźce: to czemu współczujemy nie będzie nas śmieszyć. Wreszcie trzeci punkt przypomina nam o naszej stadności, życiu w obrębie

²⁹ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Kraków 1975, s. 80.

³⁰ H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. St. Cichowicz, Warszawa 1995. Przypomnieć w tym miejscu warto, że eseje Bergsona ukazały się w języku polskim w dwa lata po pierwszym paryskim wydaniu książki (Paryż 1900 rok, Kraków rok 1902). Szybkie przyswojenie książki przez nasz język umożliwiło tym większe jej oddziaływanie na naszą literaturę.

³¹ Ibidem, s. 8 – 12.

relacji interpersonalnych, które istnieć muszą by zjawisko śmiechu miało sens. Śmiech pozaspołeczny świadczyłby zatem o szaleństwie, utracie rozumu.

Nader często w eseju Bergsona pada określenie, iż komiczne jest to, co świadczy o mechaniczności działań człowieka. Mechaniczność owa określana jest mianem usztywnienia życia³³. Według Bergsona bowiem życie polega na swobodzie zachowań, ich naturalności, których sztuczne naśladowanie budzić musi jedynie śmiech. Ponadto, według autora mechanizacja wynikająca z usztywnienia jest zagrożeniem życia społecznego³⁴.

Mechaniczność przemieniająca życie w śmieszny grotesk znaleźć można przede wszystkim w opowiadaniach z *Pamiętnika*. Według tej teorii śmieszny będzie tancerz mecenasa Kraykowskiego, który naśladowując gesty swojego „boga” wpadnie w pułapkę powtarzalności życia.

*Albowiem prawdziwe życie nie powinno się nigdy powtarzać. Wszędzie tam, gdzie następuje powtórzenie, gdzie występuje całkowite podobieństwo, domyślamy się za przejawem życia działającego już mechanizmu*³⁵.

W podobny sposób ośmiesza się mieszczanin w arystokratycznym salonie, bohater *Biesiady u hrabiny Kothubaj*, chcąc za wszelką cenę naśladować arystokrację w gestach, które sami arystokraci uznali za zbyt sztywne, żeby nie traktować ich z dystansem.

Jednocześnie, spoglądając na *Sklepy cynamonowe*, dostrzec można elementy humorystyczne, kiedy tylko zwizualizować sobie zamiary starego Jakuba, który zapowiada stworzenie manekinów na wzór i podobieństwo ludzi, ale obdarzonych możliwością wykonywania tylko jednego gestu. Schulz ucieka jednak od innej konstatacji, zamieszczonej w *Eseju o komizmie*, mianowicie od stwierdzenia, iż obrzędowe formy życia *muszą skrywać w sobie komizm*³⁶. Bergson doradza skupienie się na samej formie, ceremonialności obrzędu, bez jego znaczenia symbolicznego, a wydobędziemy z niego komizm.

Obrzędowość schulzowskiego uniwersum ściśle scalona jest ze znaczeniem rytualnym, co uniemożliwia komiczne jej interpretacje, a dodatkowo obrzęd nie jest czymś odświętnym, ale codziennym, lub odwrotnie: codzienność jest obrzędem.

Wspólną przestrzenią komicznego istnienia bohaterów Schulza i Gombrowicza mogłoby być ich niedopasowanie, niezgodność z regułami społecznymi. Bergson powołuje

³² Ibidem, s. 10.

³³ Ibidem, s. 20.

³⁴ Ibidem, s. 92.

³⁵ Ibidem, s. 29.

³⁶ Ibidem, s. 36.

się na przykład człowieka, który wzbudza śmiech będąc ubrany w rzeczy niemodne, niedostosowane do czasów. Takie przebranie powoduje wrażenie maskarady³⁷. Wystarczy w tym miejscu przywołać postać Jakuba wykładającego nową teorię stworzenia (wielkiego herezjarchy) uwiedzionego przez pantofelek Adeli (wielbiciela cielesności). Niezgodność ta powoduje nie tylko śmiech, ale pytania poważne. Kim bardziej jest Jakub: twórcą, czy kobieciarzem? Co w nim przeważa i jaki wpływ mają na siebie te dwie osobowości? Podobny problem mamy w przypadku Stefana Czarnieckiego: Żyda – arystokraty. Ale on podejmuje walkę z własną nieokreślonością, schulzowski Jakub nie zauważa w swojej osobie sprzeczności. Niedostosowani będą również: tancerz, sędzia śledczy, czy Alicja. Ale ta ostatnia bohaterka nie śmieszy sama, tylko powoduje śmiech z innych, choć to ona jest nieadekwatna, niedostosowana.

Najbardziej niedostosowanym bohaterem literackim w historii był chyba don Kichot, którego Bergson określa jako kogoś, kto: *widzi przed sobą to, o czym się myśli, zamiast myśleć o tym, co się widzi*³⁸. Niejaki ciężar sprawia poszukiwanie don Kichota w *Skleпах cynamonowych*, o tyle, że postaci te nie budzą śmiechu. Mały Józef w każdej formie bytu widzi Jakuba, ale nie powtarza tym gestu hiszpańskiego szlachcica, tylko ucieleśnia pragnienie istnienia ojca. Widzi to, o czym myśli, ale nie jest śmieszny. Łatwiej o don Kichota u Gombrowicza. Wszak dla Zantmana: *zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wewnątrz*. Na początku więc jest to, co pomyślane, które potwierdza lub zaprzecza zewnętrzności.

Ja widać z powyższych przykładów bliżej poglądom Bergsona zdaje się być Gombrowicz. Schulz przeczy pewnym rozpoznaniom filozofa na polu komizmu.

3. Nihilizm

Gombrowicz i Schulz nihilistami?

Jedna z podstawowych kategorii określających modernizm w kontekście tych dwóch pisarzy powinna być rozważona, jeśli chcemy myśleć o nich jako przedstawicielach modernistycznej sztuki w szczytowej fazie rozwoju.

³⁷ Ibidem, s. 32 – 34.

³⁸ Ibidem, s. 121.

Przy okazji takich rozważań nasuwa się podstawowa wątpliwość, czy myśląc „nihilizm” nie można stosować tego terminu wymiennie z innym równie rewolucyjnym i zakładającym podważenie istniejącej rzeczywistości – anarchizmem? Nie jest to takie błahe pytanie, jak z pozoru mogłoby się wydawać, ani nie jest to przemieszanie pojęć z odmiennych sposobów myślenia o świecie. Choć gest anarchistyczny kojarzymy głównie z ideą polityczną, to mówi się często o nim w kontekście dziejów kultury³⁹. Żywioł śmiechu, o którym pisałem w poprzednim fragmencie jest gestem anarchizującym, ponieważ podważa istniejące *status quo*. Anarchistycznym możemy nazwać każdy gest artystyczny, który odrywa nas od „zwykłego” oglądu świata. Sztuka jest gestem anarchistycznym, ponieważ prowadzi poza ramy przeciętności bycia, podważa dotychczasowe rozumienie wartości. Jednakże, podważając, pozostaje w obrębie tych samych wartości, chociaż zmienionych.

Nihilizm jest ideą znacznie bardziej radykalną – nie podważa, nie przeformułowuje, ale wskazuje na utratę przez wartości dotychczasowych stanowisk, co powoduje, że stają się zbędne i nie mają dawnej siły oddziaływania. Tak pisze o nihilizmie nietzscheańskim Heidegger:

...„Bóg umarł”. Ma to znaczyć, że „chrześcijański Bóg” utracił władzę nad bytem i przeznaczeniem człowieka. „Chrześcijański Bóg” stanowi zarazem przewodnie wyobrażenie tego, co „nadmysłowe” w ogóle, i rozmaitych jego interpretacji: „idealów”, „norm”, „zasad”, „reguł”, „celów” i „wartości” umocowanych „nad” bytem po to, aby nadawać bytowi w całości cel i porządek; aby – jak to się w skrócie powiada – „nadawać mu sens”. Nihilizm jest tym dziejowym procesem, który sprawia, że panowanie tego, co „nadmysłowe”, rozpada się i niszczy, a wobec tego sam byt traci wartość i sens. Nihilizm to same dzieje bytu, poprzez które powoli, ale nieubłaganie wychodzi na jaw śmierć chrześcijańskiego Boga⁴⁰.

W innym fragmencie dodaje:

³⁹ Michaił Bachtin, pisząc o kulturze śmiechu w książce na temat twórczości Rabelaisa, zwraca uwagę na karnawałowe zniesienie stosunków społecznych, rezygnację z hierarchii, wyrzeczenie się oficjalnie zajmowanych przez nich (ludzi objętych rzeczywistością karnawałową – M. B.) pozycji (s. 71). Rzeczywistość karnawałowa wymusza od ludzi zniesienie dystansu (s. 75). Mówi też Bachtin wprost o anarchistycznym geście karnawału – czasu podważającego społeczny porządek. Zob. M. Bachtin: op. cit., s. 57 – 126.

⁴⁰ M. Heidegger: *Nietzsche*, t.2, tłum. W. Rymkiewicz, Warszawa 1999, s. 34 – 35.

„Nihilizm” pomyślany klasycznie oznacza teraz raczej wyzwolenie od dotychczasowych wartości ku przewartościowaniu wszystkich (tych) wartości. (...)

...wykorzeniona zostaje potrzeba wartości tego rodzaju, co dotychczasowe, i umiejscowionych tak, jak dotychczas – w tym, co nadzmysłowe. (...)

Nihilizmowi, tzn. przewartościowaniu wszystkich dotychczasowych wartości pośród bytu w całości i wobec wiecznego powrotu tego samego, towarzyszy **konieczność nowego ustanowienia istoty człowieka**⁴¹. (podkr. M. B.)

Z relacji Heideggera wynika, że nihilizm wymusza utworzenie od podstaw świata wartości; na nowo i samodzielnie.

W opowiadaniach Gombrowicza tak pojęta rzeczywistość jest bardzo wyraźna. Najbardziej wyrazistym tego przykładem wydaje się być Alicja, bohaterka *Dziewictwa*. Można ją określić przymiotnikiem: *nowa*. Poznajemy ją w momencie „przebudzenia”. Świat, w którym żyła do tej pory szczelnie chronił ją przed prawdą o rzeczywistości. Otoczone murem podwórko stanowiło skutecznie zamkniętą przestrzeń, w której Alicja mogła rozwijać się według upodobań osób jej bliskich. Uderzona przez bezdomnego kamieniem zaczyna powoli i skutecznie odkrywać pozory, którymi jest otoczona. Nie jest to jednak gest anarchistyczny, nie wzrasta w niej bunt przeciw oszustwu, któremu do tej pory była poddawana. Jest raczej zdziwiona i rozpoczyna wypróbowywanie różnych gestów, które podważyłyby dotychczasowy status świata, ale wytworzyły równocześnie nowy system wartości. Rozpoczyna od gestu łamiącego dekalog: kradzieży widelca z rodzinnej zastawy. Tak rozpoczyna przygodę przewartościowania. Dostrzeżenie luki w rzeczywistości, w której oparciem dla bytu była idea dziewictwa, staje się „przebudzeniem” Alicji z jednoczesną krzywdą dla innych, którzy (jak Paweł) opierali swoją wiarę w świat na podstawie istnienia dziewicy, którą był Alicja. Bohaterka, inicjując nową rzeczywistość przełamaniem (odrzucając) wartości (kradzież noża), przekracza mur, który do tej pory ograniczał jej ruch w świecie.

Mniej sugestywnie, jeśli chodzi o budowanie przestrzeni, przekraczają tę granicę inni bohaterowie. W *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego* sytuacja wydaje się być podobna, ale odwrotna. Byt pozbawiony podstaw, jakim jest tytułowy tancerz, dostrzega możliwość uzasadnienia własnego istnienia w podporządkowaniu się jednostce silniejszej i mającej przekonanie o własnej ważności w otaczającym go świecie. Działania podjęte przez

wielbiciela mecenasa szybko okazują się jednak za trudne do przyjęcia, on sam jest natrętem wpychającym się w ustabilizowane życie kulturalnego mieszczanina.

To tylko dwa modele gombrowiczowskich bohaterów – nihilistów, jednak na nich nie kończy się zestawienie postaw tego typu, ale wręcz otwiera się temat, który Gombrowicza interesować będzie jeszcze długo po debiucie⁴².

W *Skleпах cynamonowych* idea nihilizmu przybiera nieco inny kształt. Centrum świata schulzowskich opowieści stanowi postać Jakuba. I od razu natrafiamy na paradoks nieobecnego centrum. Po pierwsze, wiemy, że Schulz pisał opowieści o świecie, którego już nie ma, i który miało na nowo stworzyć słowo. Po drugie, *Sklepy cynamonowe* rozpoczynają się opowieścią, w której nieobecność Jakuba zaznaczona jest już w pierwszym zdaniu. Pozostał tylko świat kobiet, a Jakub jest mitologicznym wspomnieniem rzeczywistości, w której schulzowski narrator czuł się niegdyś bezpiecznie.

Sklepy są serią opowieści, starających się wskrzesić postać ojca, a równocześnie opisują świat z perspektywy kogoś, kto pozbawiony podstawowego uzasadnienia własnego istnienia (ojca), próbuje stać się twórcą nowego, przełamując ojcowski paradygmat. Jakub, choć stanowi centrum świata, jest marginalizowany a jego wpływ na rzeczywistość jest czysto symboliczna – owszem jest autorytetem, przeciwieństwem płaskiego, banalnego trwania, ale poddaje się najniższym instynktom, nawet w ferworze walki z bylejąkością życia (poddanie się urodzie damskiej nogi w trakcie wygłaszania traktatu o możliwościach przejęcia mocy twórczej od Demiurga).

W *Sierpniu*, opowieści inicjującej *Sklepy cynamonowe*, dostajemy właściwie wszystko, co potwierdzają późniejsze opowiadania. Nieobecny Jakub *porzuca* rodzinę, a główny bohater oddany zostaje we władanie kobiet, pozostaje w ich świecie. Ramy wyznaczają: Adela, matka, Thuja, ciotka Agata, przy których zaprezentowani mężczyźni są bierni i okaleczeni: wuj i kuzyn. Tak będzie w kolejnych opowiadaniach. W centrum stanie Adela lub matka, a Jakub (mimo zajmowania naczelnego miejsca) staczał będzie się powoli w dziwaczność, niby – byt, a w końcu w niebyt.

⁴¹ Ibidem, s. 36, 37, 40.

⁴² To trwanie fascynacji nihilizmem w twórczości powojennej Gombrowicza śledzi Michał Januszkiewicz. Pisał już o nihilizmie w powieściach: *Pornografia* oraz *Kosmos*. M. Januszkiewicz: *Pornografia Witolda Gombrowicza – rzecz o nihilizmie*, w: *Gombrowicz w rejonie świętokrzyskim*, t. III, pod red. J. Paławskiego, Kielce 2003, M. Januszkiewicz: *Witold Gombrowicz a sprawa nihilizmu*, tekst odczytany na konferencji: *Gombrowicz – nasz współczesny* w marcu 2004 roku w Krakowie, jeszcze niepublikowany.

Nihilizm wymaga podjęcia starań. Jest ideą trudną w realizacji, ponieważ nakazuje budowę świata od podstaw, a ponieważ człowiek żyje w świecie wartości, potrzebne jest mu centrum odniesienia dla własnych działań. Świat Gombrowicza jest światem bez Boga, sumą własnych doświadczeń człowieka, a nawet zewnętrżnością, w której przegląda się wewnątrz. Bohater Gombrowicza pozbawiony jest podstaw bytu, także w kulturze, ponieważ świat ten stara się na każdym kroku podważyć. Świat Schulza natomiast to ciągłe dążenie do odtworzenia, przeżycia na nowo. Wobec klęski tego zamiaru zaznaczonej już w inicjacji opowieści, na miejscu dawnego centrum (Jakuba) pojawia się silniejszy (Adela).

Idea nihilizmu nie jest pesymistyczna, zakłada samodzielność oraz ciągły wzrost – to, co rozwijamy powraca, by stawać się coraz lepiej i bardziej tym, co chcemy. Nietzsche nazywa to: *wiecznym powrotem tego samego*. Do Schulza powraca dzieciństwo w formie niedoskonałej, więc inicjuje on serię prób powrotu do tamtej rzeczywistości, próby te są tym bardziej dramatyczne, im bardziej rozpleniają się w metaforach. Projektowany przez Gombrowicza od samego debiutu świat nie okazał się nową rzeczywistością, a ostatnia próba stworzenia i zrozumienia rzeczywistości kończy się w najbardziej prozaicznych dekoracjach. *Dziś na obiad była potrawka z kury*, czytamy w poincie *Kosmosu*. Pozostaje otwarte wciąż pytanie: czy w twórczości Schulza i Gombrowicza można dostrzec – obok realizacji – także klęskę nihilizmu?

4. Pisarz kontra filozof? Esej o esencji.

Martin Jay określił drugą połowę wieku XIX jako *szaleństwo wizualizacji*⁴³. Wiązało się to z rozwojem wynalazków, które nobilitowały oko jako zmysł potrafiący uchwycić rzeczywistość w całym jej bogactwie. Medium potwierdzającym ten fakt stała

⁴³ M. Jay: *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza. Kraków 1998, s. 295.

się fotografia, nieco później film. Niewątpliwie odkrycia te musiały wpłynąć na rozwój sztuki, a w wieku dwudziestym stały się najpopularniejszymi formami przekazu opowieści i przedstawienia, tworząc konkurencję dla dotychczasowych sztuk mimetycznych. Ten stan rzeczy spowodował, że takie formy jak malarstwo, czy literatura musiały zdefiniować się na nowo. U źródeł modernizmu leży – wymuszona nieco – rezygnacja i odchodzenie od strategii realistycznych.

W modernizmie literatura podąża w stronę filozofii, podobnie jak filozofia zbliżyła się – dzięki Fryderykowi Nietzsche – do literatury. I od razu trafiamy na paradoks. Z jednej strony filozoficzne inklinacje do filozofii, z drugiej absolutyzowanie artysty. Samo słowo „artysta”, zwłaszcza w pierwszej połowie modernizmu, oznaczało cały zespół cech, zwłaszcza antymieszczańskich. Jeszcze w latach trzydziestych, kiedy Młoda Polska i jej cyganeria były już legendą, problem bycia artystą nie przestawał nurtować pisarzy. Najlepszym przykładem zmagania ze zdefiniowaniem siebie jako artysty, są powieści Witkacego, u którego zaobserwować można bliskość sztuki i filozofii – jego bohaterowie przemawiają do siebie tak, jakby wygłaszali wykłady. Twórczość tego właśnie pisarza oddaje poszukiwania modernistów, których celem jest znalezienie istoty sztuki. Oprócz przywołanego Witkacego, poszukiwania takie znajdziemy również u Gombrowicza⁴⁴ i Schulza⁴⁵ – u każdego z nich oczywiście będzie to zupełnie inny punkt wyjścia i dojścia,

⁴⁴ Tradycja traktowania Gombrowicza jako filozofa jest długa i ciągle zdarza się czytać o nowych pomysłach umieszczania pisarza w sąsiedztwie filozofów różnych kierunków. Michał Paweł Markowski w książce: *Czarny nurt pisze: Gombrowicz wpisuje się we wspaniałą linię literacko-filozoficznych dialektycznych antydialektyków, zapoczątkowaną przez Kierkegaarda, a następnie kontynuowaną przez Nietzschego, Prousta, czy Bataille'a. Owa anty-dialektyka jest niewątpliwie filozofią radykalnej ekspozycji.* (M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 45 – 46). Jan Błoński znalazł jeszcze inną formułę określającą strategię gombrowiczowskie, również filozoficzną bliską tej Markowskiego, choć wciąż dialektyczną (*Zrozumieć dialektykę odrzucenia i przyswojenia to – moim zdaniem – zrozumieć Gombrowicza naprawdę.* s. 163). Dostrzegł mianowicie, że autor *Kosmosu* nie buduje żadnego systemu, jest antysystemowy. *Nie buduje systemu, ale postawę* (s. 146). J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 2003. Józef Olejniczak z kolei umieszcza Gombrowicza pomiędzy filozofami spotkania, zwracając uwagę, iż Gombrowicz nawiązuje stosunki z Martinem Buberem w czasie, gdy szukał „sojuszników” dla własnej twórczości (s. 70). J. Olejniczak: *Podmiot(y) Gombrowicza*, w: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży*, Katowice 2003. W kontekście filozofii społecznej czyta Gombrowicza Leszek Nowak. L. Nowak: *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000. Osobno należy wspomnieć książkę: *Gombrowicz – filozof*, której tytuł ujawnia nam, w jaki sposób potraktowany został w niej pisarz. *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991.

⁴⁵ Schulz zdaje się mieć więcej szczęścia do traktowania w kategoriach literackich. Jednak, podobnie jak Gombrowicz, i ten pisarz trafia do kategorii pisarzy – filozofów (przynajmniej w interpretacjach). Włodzimierz Bolecki czyta jego twórczość nie tylko w świetle myśli Fryderyka Nietzschego, ale również jako pisarz, którego *filozofia kultury jest inspirowana Nietzsche* (W. Bolecki: *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła*, pod red. M. Kitowskiej Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 321 – 340. Wyróżniony cytat pochodzi ze strony 326). W tej samej jednak książce, w której opublikowany został szkic Boleckiego inna badaczka deklaruje się: *Trzeba powiedzieć z całą mocą: nie szukamy u Schulza wpływów filozoficznego pisarstwa.* (M. Wysocka: *Metafizyka przed ontologią. Kiedy świat w opowiadaniach Brunona Schulza zaczyna się na nowo*, ibidem, s. 97 – 120.)

jednak istota będzie taka sama – odpowiedź na pytanie, czym jest sztuka? Schulz wyraz takim poszukiwaniom dał w *Traktacie o manekinach*, Gombrowicz w kilku rozdziałach *Ferdydurke*. Kluczowym pytaniem modernizmu będzie więc to, które rozważać będzie sztukę, pytać się siebie kim jestem?

Merleau-Ponty w *Fenomenologii percepcji* pisze, że fenomenologia ma być badaniem esencji, według której wszystkie problemy sprowadzają się do określenia istoty⁴⁶. Widać w tym zbieżność pragnień sztuki i filozofii. Wiek dwudziesty zatem można określić jako *czas esencji*, poszukiwań właściwych tylko danemu przedmiotowi cech istotnych. Sztuka, szukająca esencji samej siebie, musiała zbliżyć się do filozofii. I na odwrót, filologiczną przyszłość filozofii wróżył w wieku dziewiętnastym Nietzsche. Jeśli więc filozofia miała stać się badaniem słowa, a literatura – tworząc i składając się ze słów – poszukiwała esencji, samej siebie, to zaistniała duża pokusa, żeby pisarzy modernizmu nazywać filozofami, lub przynajmniej tak ich traktować. Niektórzy pisarze wręcz zachęcają do takiego ich odbioru, wpisując w swoje utwory traktaty, a nawet nadając im takie charakterystyki genologiczne (Schulz, Miłosz, Myśliwski).

W *Skleпах cynamonowych* *Traktat o manekinach* jest ewidentnym przykładem tego, że Schulz nie ograniczał się tylko do działalności prozatorskiej albo, że miał świadomość wielkiej odmienności własnej twórczości, którą trzeba wyjaśnić przy pomocy dyskursu *quasi naukowego*⁴⁷. U Gombrowicza analogiczny charakter miałyby fragmenty *Ferdydurke*, nie tylko *Przedmowy*, ale również początek pierwszego rozdziału i niektóre rozważania w trakcie przebiegu przygód Józia. W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* za „dyskursywne” można uznać: początek opowiadania *Dziewiectwo* oraz wywody niektórych bohaterów: Alicji, Czarnieckiego, Zantmana. Z tym, że w debiucie Gombrowicza są to jeszcze rozważania na temat istoty funkcjonowania świata i w świecie. Nie przeczy to jednak twierdzeniu, że pisarze zbliżali styl do języka naukowego. Pretensje literatury do mówienia prawdy o świecie przez Ingardena nazywane *quasi – sądami*, sytuują tę gałąź

⁴⁶ M. Merleau Ponty: *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 5

⁴⁷ *Traktat o manekinach* posiada jednak strukturę niejednoznaczną. Tytuł oraz sposób mówienia ojca wyraźnie wskazują na dyskursywny charakter tych trzech rozdziałów *Sklepow cynamonowych*, jednak pisarz każe nam zwracać uwagę na zdarzenia, które mają miejsce wokół samego wykładu Jakuba. A tam toczy się nieustanna walka pomiędzy ojcem i kobietami (pod wodzą Adeli), która ma wykazać, kto jest silniejszy w tej konfrontacji oraz co jest prawdziwą istotą egzystencji – nie poszukiwanie, jak chce Jakub, ale degradująca cielesność, jak chce Adela. Sam wykład, zwłaszcza niektóre jego fragmenty, mogą być czytane również jako przykłady humorystyczne, nie poważne. Zob. T. Bocheński: *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza* Kraków 2005, s. zwłaszcza 150 – 157. Bocheński wpisuje Schulza w nurt *czarnych humorystów* i wykazuje jak niedorzeczne i komiczne są przykłady Jakuba, starającego się wytłumaczyć kobietom zawiłości tworzenia.

sztuki w bezpiecznej dla filozofii odległości od tego, co ściśle naukowe (*sądów sensu stricto*). Nie likwiduje to jednak zbieżności celu poszukiwań literatury i filozofii – esencji, inne są jedynie sposoby nazywania. Tym bardziej więc pisarzy modernistycznych można nazywać filozofami. Takie określenie jednak może trafić na opór najbardziej zainteresowanych, czyli pisarzy. Gombrowicz deklarował w *Dzienniku* (nie można jednak stwierdzić z całą mocą, że robił to szczerze), że myśleniem się nie zajmuje i zna się jedynie na stylu, czyli, że bliżej mu do artysty niż myśliciela. Kim zatem są Schulz, Gombrowicz, Witkacy, Miłosz, Kafka, Musil, Joyce? Czy przekroczyli już granicę zarezerwowaną dla filozofów, czy może o filozofach powiedzieliby (odwracając sytuację), że filozofowie to pisarze, którzy zajmują się tymi samymi, co literatura tematami, ale którym zabrakło talentu i w związku z tym zostali zmuszeni do posługiwania się językiem nauki? W eseistycznej książce *Zdradzone testamenty* Milan Kundera pisze, że potraktowanie pisarza jak filozofa jest praktyką, którą stosuje się do analizy twórczości pisarzy modernistycznych. Za przykład podaje Kafkę, który zestawiany jest z Nietzschem, czy Kierkegaardem⁴⁸. Kundera postuluje, żeby czytać Kafkę (innych pisarzy więc też) przez pryzmat historii form literackich, a nie historii filozofii. Czy ten postulat można dziś spełnić? Jak czytać literaturę bez filozofii a równocześnie pamiętać o jej filozoficznych inklinacjach?

Schulz – jako autor *Traktatu o manekinach* – powinien wpisywać się w ten sposób czytania, przeciw któremu wystąpił Kundera, jednak poszukiwanie filozofii w *Skleпах cynamonowych* nie rozwiąże nam zagadek: stylu, metafory, gatunku, słowa w końcu. Schulz broni się przed „ufilozoficznieniem” swojego dzieła dzięki temu, co można nazwać „zdyscyplinowanym rozpasaniem”. Strategia ta polegałaby mniej więcej na tym, że pisarz konsekwentnie buduje ciąg niedopowiedzeń, lub (ta nazwa chyba lepiej odda istotę) „nadmiar wrażeń”. Być może to zbyt daleko posunięte porównanie, ale myślę, że u Schulza można dostrzec „barokowe rozpasanie formy”. Żadne słowo nie wystarcza na określenie tego, co chce powiedzieć, więc zaczyna kolejne rzeczy, motywy i zdarzenia obudowywać określeniami coraz to bardziej zmetaforyzowanymi, ciągami metafor. Najbardziej charakterystycznym tego przykładem jest chyba początkowy fragment *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie narrator próbuje opowiedzieć o anomalii zrodzenia przez czas lat dodatkowych. Określane one są w najrozmaitszy sposób:

⁴⁸ M. Kundera: *Zdradzone testamenty. Esej*. Warszawa 2003, s. 42.

...lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym, jak szósty, mały palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc.

Mówimy fałszywy, gdyż rzadko dochodzi on do pełnego rozwoju. Jak dzieci późno spłodzone, pozostaje on w tyle ze wzrostem, miesiąc garbusek, odrośl w połowie uwiędła i raczej domyślna niż rzeczywista.

Winna jest temu starcza powściągliwość lata, jego rozpustna i późna żywotność. Bywa czasem, że sierpień minie, a stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna dni – dziczki, dni – chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo dni – kaczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione, i niepotrzebne

Wyrastają one nieregularne i nierówne, nie wykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę

Inni porównują te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę, albo do tych białych nie zadrukowanych kartek, na których oczy, naczytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach, coraz bliżej i bliżej, ażeby wypocząć na ich nicości, zanim wciągnięte zostaną w labirynty nowych przygód i rozdziałów (Noc wielkiego sezonu, s. 97 – 98⁴⁹)

Fragment przeze mnie przytoczony nie wyczerpuje schulzowskich określeń trzynastego miesiąca, ciągną się one jeszcze dalej. Ta próbka jednak wystarcza – mam nadzieję – dla oddania pewnej specyfiki pisarstwa tego pisarza. O wyjątkowości tego fragmentu pisał Panas i jemu chciałbym w tym miejscu oddać głos:

Wprowadzenie w obręb sztuki narracyjnej rozważań nad pojęciem czasu, ujęcie czasu w sposób zbliżony do nowoczesnych koncepcji naukowych, wpisuje opowieść Schulza w kontekst dwudziestowiecznej prozy awangardowej. Dość liczne publikacje krytyczne wskazują na związki pomiędzy rewolucją naukową, jaka nastąpiła na początku XX wieku, a powstaniem nowoczesnej powieści. (...) Na tym tle dyskursywność jest uzasadniona: wymaga tego zarówno abstrakcyjny przedmiot rozważań, jak i konwencja powieści dwudziestowiecznej, która zakłada polifonię języków. (...)

⁴⁹ Cytaty z utworów Schulza i Gombrowicza podaję za wydaniem: B Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. II, Wrocław 1998. W. Gombrowicz: *Bakakaj*, Kraków 1986. w dalszej części pracy podaję stronę i tytuł utworu, z którego pochodzą cytaty.

*Komentarz byłby więc wstępem do właściwej opowieści, wprowadzeniem, w którym narrator chce określić czas opowiadanej historii. (...) Dyskursywność jest czysto zewnętrzna – meritum sprawy wyłożone jest językiem poetyckim*⁵⁰.

Zarówno fragment opowiadania, jak i fragment interpretacji pozwalają zrozumieć zawilości tego, co staram się tu opisać. Początek opowiadania: *Noc wielkiego sezonu* pozwala czytelnikom Schulza uświadomić sobie dwie, co najmniej, sprawy. Pierwszą byłoby postrzeganie przez pisarza literatury jako sztuki słowa w najściślejszym i najmocniejszym tego stwierdzenia znaczeniu. Druga rzecz to paradoks, z którym zмага się artysta. Schulz próbuje oddać możliwie najdokładniej istotę tego, czym jest trzynasty miesiąc, jednak wraz z kolejnymi metaforami od celu się oddala, zamiast zbliżać. Metafora zamiast rozjaśniać, zaciemnia obraz, oddaje go we władanie wieloznaczności. Jest więc ta literatura poszukiwaniem prawdy, czy prawd? Schulzowi chodziło chyba jednak o jedną prawdę, a było nią „dorastanie do dzieciństwa”, ale dróg, które tam wiodły, było wiele. Stąd wielość języków: poetycki, dyskursywny i ich różnorodne odmiany. Znane są zresztą opinie krytyków na temat schulzowskiego języka, który w obręb opisu poetyckiego wplata słowa specjalistycznego słownika.

Semantyczne rozproszenie uzyskane dzięki piętreniu metafor, czy próby różnych dyskursów lub ich przeplatanie się – wszystkie te działania, mające na celu jak najbardziej precyzyjne wykreowanie świata, ponieważ Schulz stwarza a nie odtwarza – okazują się niewystarczające. Kreacyjna moc słowa nie potrafi przywrócić Jakuba do życia, ani stworzyć świata, w którym ojciec żyje. Drugi z opublikowanych tomów: *Sanatorium pod klepsydrą* Schulz zamyka opowiadaniem: *Ostatnia ucieczka ojca*, którego fragment brzmi następująco:

W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze niedoszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. Zobojętnieliśmy na jego powroty coraz bardziej zredukowane, za każdym razem załośniejsze. (Ostatnia ucieczka ojca, s. 328)

⁵⁰ W. Panas: *Apologia i destrukcja (Noc wielkiego sezonu Brunona Schulza)*, w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej – Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 238 – 239.

Układ opowiadań z *Sanatorium pod klepsydrą* sugeruje definitywne odejście Jakuba, choć uparcie pojawi się jeszcze jako *rak czy skorpion*. Powraca jako własna parodia – niepokorny i samodzielny, ale niezwracający niczyjej uwagi. Jakuba nie ocali już nic, odszedł definitywnie – jak podaje narrator *Ostatniej ucieczki ojca*. Na nic zdadzą się tu deklaracje takie jak ta Tomasza Bocheńskiego o tym właśnie fragmencie twórczości Schulza: *Cudowna jest siła literatury, która może przywrócić zmarłych do życia*⁵¹. Czy zatem traktować tę twórczość jako bankructwo słowa? Słowa, które nie potrafi tworzyć? Wydaje się, że pisarz musi poddać siłę wyobraźni przed potęgą rzeczywistości. Wszak zamiarem Schulza jest taki zapis przeszłych wydarzeń, który powoła do życia świat, w którym Jakub żyje, jest ojcem, eksperymentatorem i twórcą teorii istnienia powołanego przez ludzi – manekinów.

Schulz swoją twórczością gloryfikuje słowo – wierzy w jego twórczą moc, więc wypróbowuje kolejne określenia, które najprecyzyjniej oddadzą sens przedstawianego, ale nigdy nieprzedstawionego świata. Nie usuwa on jednak kolejnych nieudanych (jak się zdaje) prób precyzyjnych określeń, tylko zachowuje je na kartach swoich historii. Może mieć to dwojakie znaczenie. Po pierwsze przejawia się w tym takie rozumienie świata, w którym słowa nie posiadają dla każdego tych samych znaczeń. Czytelnik może więc wybrać to określenie, które według niego jest najmocniejsze. Byłoby więc to oddanie dużego pola czytelnikowi, stworzenie szerokich możliwości interpretacyjnych. Po drugie Schulz – pozostawiając tak wielką ilość porównań, metafor – czyni czytelnika współtwórcą tej literatury. Ujawnia przed nami proces twórczy i równocześnie, pozwalając na wybór, czyni nas współodpowiedzialnymi za realizację zamiarów swojej twórczości.

Inną strategię obrał Gombrowicz. Jednak (pomimo wiadomych różnic w twórczości obu pisarzy) także ten pisarz broni się przed sądem o jedynie filozoficznym potraktowaniu literatury. Owszem, można poszukiwać w debiutanckim tomie Gombrowicza konotacji z kierunkami filozoficznymi (wszak to filozofia była jego największą pasją), jednak nie można pominąć rzeczy o wiele – jak się wydaje – ważniejszej: przewartościowania dotychczasowych osiągnięć literatury i chęci stworzenia oryginalnych ujęć tematów poruszanych przez literaturę tak często, iż stały się one jej obiegowymi – i co za tym idzie – masowymi tematami. Schulz wierzył w moc słowa, zatem i literatury. Gombrowicz wiary takiej nie posiada, ale wcale nie oznacza to, że rezygnuje z poszukiwań takiego języka, który rzeczywistość byłby w stanie opisać jak najbardziej precyzyjnie.

⁵¹ T. Bocheński: *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 191.

Gombrowicz ujawnia rzeczywistość jako konwencję. Poszukiwania realności przez Gombrowicza muszą rozpocząć się od zdemaskowania form, które podając się za rzeczywistość, tak naprawdę ją przesłaniają (dla Gombrowicza świat byłby zatem symulakrum). Wykazując to, Gombrowicz posługuje się przede wszystkim karykaturą, czyli bliski mu jest żywioł śmiechu. Nie udaje też, że to, co pisze nie jest fikcją, jednak fikcyjność jego prozy nie jest większa niż fikcyjność rzeczywistości, którą kontestuje w tekstach. Punktem wyjścia Gombrowicza są więc utwory literackie, jednak punkt dojścia to rzeczywistość. Stąd w debiucie taka ilość wykorzystanych konwencjonalnych form literackich: powieść dla młodzieży, powieść podróżnicza, pamiętnik, kryminał. Zamiarem debiutanckiej książki Gombrowicza jest – jak się zdaje – zaprojektowanie długiej drogi twórczej zmierzającej do przedstawienia rzeczywistości wprost. Pierwszym krokiem na tej drodze będzie więc ujawnienie konwencji, która rzeczywistość ukrywa. Gombrowicz nazywa ją formą. Żyjemy więc w formie, która broni dostępu do świata, z którym komunikować się nam przychodzi pośrednio – przybierając pozy. Myślę, że najbardziej charakterystycznym przedstawionym przez Gombrowicza w debiucie przykładem takiego zachowania jest reakcja na śmierć. Milczenie, które mogłoby być oznaką niezrozumienia i niezgody na bezlitosność śmierci zostaje zastąpione szeregiem gestów: kondolencje, wysunięcie ręki do pocałowania, czerni ubioru. Demaskowanie tych sztucznych zachowań nie przynosi nic pozytywnego, zatem debiut traktować by można jako przejaw gombrowiczowskiego nihilizmu. Tradycja badawcza i sam Gombrowicz przyzwyczajają nas jednak do całościowego ujmowania dzieła pisarza. Od *Pamiętnika* do *Kosmosu* wiedzie droga, którą podąża pisarz, w coraz to nowy sposób pokazując zafałszowywanie rzeczywistości a równocześnie możliwości jej odkrywania. Traktując w ten sposób tytuły debiutu i ostatniej prozatorskiej książki Gombrowicza, można stwierdzić, że posuwa się on od przestrzeni osobistej (*Pamiętnik*) do uniwersalnej (*Kosmos*). Rozszerza więc zakres artystycznej działalności na całe uniwersum. Jednak strategię odkrywania rzeczywistości nie przynoszą pożądanego rezultatu. *Kosmos* jest książką wprost mówiącą o porażce takich dążeń, zresztą zbyt dużo jest znaków na ziemi, żeby móc nad nimi zapanować. Podobnie więc jak Schulzowi, Gombrowiczowi rzeczywistość nie pozwala się opanować, nie znajduje on sposobu na dotarcie do jej sedna, choć próbuje wielokrotnie.

W tym właśnie miejscu spotykają się obaj autorzy: Schulz i Gombrowicz. Wychodzą z zupełnie innych miejsc, ale zamiar jest podobny: takie operacje słowem, żeby ujawniło ono prawdę o rzeczywistości nie jako *quasi sąd*, ale *sąd sensu – stricto*. Tym

samym literatura przejęłaby zawłaszczony przez naukę monopol na mówienie prawdy językiem ścisłym.

CZĘŚĆ I

SCHULZ

1.

**ZACHWIANY STATUS
GENOLOGICZNY *SKLEPÓW*
*CYNAMONOWYCH***

I

Czytając *Sklepy cynamonowe* czy *Sanatorium pod klepsydrą* badacze twórczości Schulza zwracają uwagę na nierealistyczne ukształtowanie świata opowiadań

drohobyckiego pisarza. Prekursorskie prace zwracały uwagę na mitologiczność tej prozy¹. Wielką uwagę poświęcono również językowi, który od najwcześniejszych lektur zwracał uwagę badaczy. Język wszak był jednym z centralnych problemów poruszanych przez pisarzy modernistycznych. Wydaje się, że ostatnim przełomowym momentem w dziejach schulzologii jest książka Krzysztofa Stali pokazująca pisarstwo autora *Sklepów cynamonowych* w ciągłym ruchu, jako prozę, która ciągle stwarza się od nowa².

Najważniejszą dla tego szkicu pozycją w zakresie pisania o Schulzu, będzie klasyczna już pozycja Włodzimierza Boleckiego: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*³. Nie chcę jednak prowadzić dyskusji z tezami badacza, a jedynie pragnę zwrócić uwagę na coś, czego większość schulzologów zdaje się nie zauważać, a sam Bolecki też nie traktuje problemu jako godnego wyjaśnienia i nie przywiązuje do niego większej uwagi. Chodzi mi o początkowy fragment rozważań nad prozą Schulza w jego książce o prozatorskich ucieczkach w poezję. Badacz nazywa tam zbiory Schula powieściami, kiedy przywykliśmy mówić o nich jako zbiorach opowiadań⁴. Wynikają z takiego podejścia pewne wnioski.

Pierwszy z nich pozwala sobie uświadomić, na jakie trudności natrafić można w przypadku prób określenia gatunkowej przynależności tekstu. Po drugie, należy zastanowić się nad niepopularnością tezy Boleckiego i macoszym potraktowaniem tego tematu przez badacza.

W bogatej bibliotece schulzologicznej twierdzenie autora *Poetyckiego modelu prozy* jest odosobnione a komentatorzy zgodnie podążają drogami wyznaczonymi przez pierwszych odkrywców prozy drohobyckiego pisarza. Tymczasem wśród rozważań na temat poszczególnych opowiadań, fragmentów, roli ojca, dialogów, środków artystycznych gubi się sama historia opowiadana przez Schulza. Niektórzy badacze zwracają uwagę na spójność opowieści (tak nazywać będę historie zamieszczone w literackim debiucie

¹ Myślę tu o pracach Artura Sandauera oraz Jerzego Ficowskiego. Zob. A. Sandauer: *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (próba psychoanalizy)*, w: A. Sandauer: *Pisma zebrane*, Warszawa 1985, s. 614 – 634. J. Ficowski: *Rejony wielkiej herezji*, Kraków 1967.

² K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

³ W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996. Wyd. II, poprawione i uzupełnione.

⁴ Ibidem, s. 225.

pisarza) *Sklepów cynamonowych*, jednak wciąż każdy fragment traktowany jest jako osobny, autonomiczny byt, nie jak część harmonijnej, zamkniętej całości⁵. To jednak nie wystarcza, ponieważ pomijany jest ważny – jak się zdaje – szczegół. Mityczna rzeczywistość zostaje sprowadzona, wręcz zdegradowana, do wykreowania świata „niereczywistego”. Dzieje się to w taki sposób: świat schulzowski nie przystaje do znanej rzeczywistości, więc tę określa się mianem mitu i tym samym zwalnia się odbiorców z pewnej części wysiłków interpretacyjnych. Trafiają oni na atrakcyjną formułę dotyczącą prozy Schulza właśnie jako mitu i, pozostając pod jej urokiem, nie szukają uzasadnienia „realności” schulzowskiej w innych miejscach. Mitologia dostrzeżona i opisana przez interpretatorów wynikałaby zatem, przede wszystkim, z rozbieżności pomiędzy tym, co namacalne a tym, co wykreowane. Banalizuje się jednak w tych rozważaniach źródłosłów słowa „mit”.

Po grecku mit (*mythos*) oznacza opowieść. Tymczasem odkrycie mitologii nie oznacza wcale, w przypadku prozy Schulza, odkrycia opowieści, ale drugiego planu znaczenia świata. Dodatkowo za Sandauerem uznaje się, że w nowelach Schulza niewiele się dzieje⁶, co powoduje, że blokuje się możliwość pojawienia się opowieści. Schulz jednakże snuje w *Skleпах cynamonowych* opowieść, przede wszystkim, o dzieciństwie, opowiada wciąż tę samą historię, natomiast w każdym z fragmentów na inny sposób.

Zamierzeniem moim jest użycie słów: mit, mitologia zgodnie z ich źródłosłowem, a nie w kontekstach, jakimi obudowała je dwudziestowieczna humanistyka. W przypadku opisu twórczości Schulza zabieg ten wydaje się być usprawiedliwiony o tyle, że sam pisarz stosował formy słów, które – jeśli nie do końca dotyczyły ich etymologii - to odsyłały do zapoznanego jak się wydaje znaczenia pierwotnego. Tak jest na przykład w przypadku

⁵ Traktowanie twórczości Schulza w kategoriach nie tylko zbioru opowiadań, ale także jako spójnej opowieści można zauważyć zwłaszcza u dwóch badaczy. Władysław Panas analizując opowiadanie „wygłosowe” *Sklepów cynamonowych: Noc wielkiego sezonu* zauważa, że twórczość pisarza należy do tego typu pisarstwa, które jest jednością doskonałą i analiza pojedynczego fragmentu wymaga uwzględnienia innych opowieści. Podobny pogląd wyraża Krzysztof Stala, który pisze o intertekstualnej siatce wewnątrz prozy Schulza. Nie zagłębiają się oni niestety w problem statusu genologicznego, a co za tym idzie, nie omawiają problemu całości i fragmentaryczności a raczej opowiadają się za spójnością, ale – równocześnie – fragmentarycznością *Sklepów cynamonowych*. W. Panas: *Apologia i destrukcja* (w:) *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej – Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 237 – 251. K. Stala: op. cit.

⁶ A. Sandauer: *Bruno Schulz, czyli „Mityzacja rzeczywistości”* (w:) op. cit., t. 1, s. 617.

terminu *poezja* ze szkicu: *Mityzacja rzeczywistości*. Określa w ten sposób Schulz całość aktywności literackiej, także prozę, co jest użyciem znaczenia zaprzeszczonego⁷.

Szkic niniejszy ma na celu spojrzenie nie na całość twórczości Schulza, ale na książkowy jego debiut: *Sklepy cynamonowe*. To, co szczególnie będzie interesować tu autora, to czas i jego wariacje i wariantywności. Spróbuję sprawdzić słuszność tezy Boleckiego o powieściowości mitologii Schulza.

II

Czasem schulzowskiej mitologii jest dzieciństwo.

Pisząc „czas”, nie mam na myśli tego, co zwykle się kojarzyć z czasem w twórczości autora *Traktatu o manekinach*. Spychając tę twórczość w mitologię temporalności, traktuje się ją podobnie jak strukturę mitologiczną, i nie rozważa się linearności czasu, ale jego powtarzalności. Chciałbym spróbować potraktować czas w *Skleпах cynamonowych* w sposób naiwnie realistyczny. Sam układ fragmentów składających się na debiut pisarza prowokuje takie podejscie.

Gdyby chcieć określić *Sklepy cynamonowe* jakimś ścisłym terminem teoretycznoliterackim, najbliższej trafności byłaby zapewne nazwa, jaką nadał Umberto Eco tym tworom kultury, które wyrastają z ducha modernizmu i których naczelną zasadą jest

⁷ Zwrócił na to uwagę już Józef Olejniczak. Zob.: przyp nr 21 szkicu. J. Olejniczak: *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej – Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 91.

nieokreśloność⁸. Odnosząc swoje rozważania do kompozycji muzyki współczesnej Eco daje przykład kompozycji Karlheinz Stockhausena, *Klavierstück*, gdzie mamy do czynienia z całym utworem podzielonym na małe fragmenty, które mogą być odtwarzane w dowolnej kolejności. Daje to nieograniczone wręcz możliwości odbiorcze⁹. Podobnie ze *Sklepami cynamonowymi*, można rozpocząć lekturę od dowolnego fragmentu, czytać w różnych konfiguracjach następstwa poszczególnych części, co spowoduje możliwość innego, różnego za każdym razem odbioru. Niezależnie od wariacji lekturowych, zawsze trafi się na *ten sam motyw zasadniczy*¹⁰. Chyba każdy z badaczy, którzy próbowali zmierzyć się z dziełem Schulza zastosował taką właśnie technikę czytania. Świadomie albo nie, ale nie było dotąd założenia (poza napomnieniem Boleckiego), że *Sklepy cynamonowe* są powieścią. To określenie nie wydaje się najtrafniejsze, jednak nie jest nieuzasadnione i wprowadza pewne ważne, jak się zdaje, możliwości interpretacyjne.

W debiutanckim tomie o czasie trwania poszczególnych części schulzowskiej mitologii dowiadujemy się na samym początku niemal każdej opowieści. Informacje na ten temat są często bardzo dokładne (zima, lipiec, sierpień, sobota po południu, najkrótsze dni zimowe). Nie wynika jednak z tego, że historie *Sklepów cynamonowych* łączą się w spójną chronologiczną historię. Wyraźnie widać natomiast pewną granicę, dzięki której tom można podzielić na dwie części. Granicą ta będzie cykl wykładów o manekinach wygłoszony przez starego Jakuba. Wraz z wygaśnięciem ostatnich słów referatu *wielkiego herezjarchy* kończy się pewien porządek, zmienia się on w inną, niż dotychczasowa, rzeczywistość. Osobno traktować należałoby także opowiadanie *Sierpień*, które stanowi rodzaj prologu, ustanowienia pewnych reguł, którymi będzie rządzić się świat *Sklepów cynamonowych*.

Część pierwsza, wraz z wykładem tworzy w miarę spójny, linearny ciąg opowieści o domu rodzinnym. Opowieść ta toczy się w odniesieniu do czasu opowiadania *Sierpień*.

⁸ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1994.

⁹ Ibidem, s. 23 – 26.

¹⁰ Określenie Artura Sandauera odnośnie twórczości Schulza. A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 557.

Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu. (s. 13)

Czytamy w pierwszym zdaniu *Nawiedzenia*, bezpośrednio następującej po *Sierpniu* opowieści.

Skojarzenia czasowe mogą iść w kilku kierunkach. Po pierwsze jest to odniesienie do poprzedniego opowiadania. *Wówczas*, czyli *latem*, w *sierpniu*, lub, *wówczas*, czyli kiedy nie było w domu ojca, lub *wówczas*, czyli w czasie dzieciństwa, w tym czasie, w którym obecnie znajduje się główny bohater. Za krótkie jednak są dni, żeby było to lato: *przechylał się dzień od razu w niskie bursztynowe popołudnie...* (s. 13). Nie brak też ojca, więc nie jest to sierpień. *Wówczas* oznaczać będzie najpewniej trwające dzieciństwo.

Drugie skojarzenie należy kierować ku przyszłości. Wtedy najważniejszą częścią zdania nie będzie słowo *wówczas*, tylko *już*. Wyznacza to bowiem początek jakichś przemian, których wcześniej nie było, stawanie się nowego. Przemiana ta nie pokaże się w całej okazałości w *Nawiedzeniu*. Otrzymamy tam bowiem tylko część tego, co stawać się zaczyna. Fragment ten kieruje czytelnika w stronę odkrycia jakim jest pojawienie się nowego świata, świata tworzonego przez narratora. Jest to prawdopodobnie pierwszy sygnał samodzielności narratora – bohatera, który (na razie) pozostaje pod urokiem i wpływem działań ojca. Inicjalne zdania niektórych fragmentów opowieści pozwalają zauważyć tworzenie się całości świata *Sklepów cynamonowych*. Są one na tyle wymowne, że w oparciu tylko o nie można wyznaczyć pewne kierunki rozwoju całości tekstu. Dodatkowo, każde zdanie inicjujące kolejną opowieść odnosi się do już wcześniej poznanych wydarzeń, co pozwala na zgoła linearne potraktowanie czasu opowiadanych historii, a przynajmniej na czasową spójność, w której przeplatają się poszczególne elementy świata przedstawionego.

Inicjalne zdanie kolejnej części tej opowieści – *Ptaków* – brzmi tak:

Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe (s. 21).

Dni te musiały prawdopodobnie nadejść po czymś już czytelnikowi znanym.

W poprzednim opowiadaniu – *Nawiedzenie* – czasem „fabularnym” jest zima. Nie sam fakt zbieżności pór roku jest ważny. Ważniejsze wydaje się to, że pierwsze zdanie *Ptaków* wprowadza czytelnika w świat już znany, taki, w którym potrafi się poruszać. Podobnie jest w przypadku *Manekinów*, które zaczynają się w taki sposób:

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości...
(s. 26).

Pojawiający się tu zaimsek odsyła do jakichś wcześniejszych wydarzeń. Jest to jeden z tych bardzo wyraźnych momentów, które potwierdzają słowa Panasa o odnoszeniu się jednych fragmentów tekstu schulzowskich opowiadań do innych, czy też Stali o intertekstualnej grze poszczególnych fragmentów opowiadań¹¹.

Bliżej tym fragmentom *Sklepów cynamonowych*, które zwykliśmy nazywać opowiadaniem, do spójnej struktury powieści niż zwyczajowej, dla zbiorów opowiadań, kompozycji. Nawet, gdy zbiór opowiadań jest spójny stylistycznie, ideowo, a także fabularnie, nie osiąga tak wysokiego stopnia scalenia.

W obrębie pierwszej części schulzowskiej mitologii mamy ponadto do czynienia z pewnym rodzajem przyczynowo – skutkowych sekwencji, które jednak nie tworzą, jak w powieści, logicznego ciągu zdarzeń, prowadzącego do rozwiązania zarysowanych napięć fabularnych. Pomoc w wyjaśnieniu tych schulzowskich zawiłości pochodzi znowu od Panasa, który w cytowanym już wyżej szkicu podkreśla, że to nie fabuła jest najważniejsza¹². Rozpada się ona często także na poziomie poszczególnych opowiadań – rozdziałów, tworząc zamknięte i spójne wewnętrznie wydarzenia. Najjaskrawszym chyba tego przykładem jest *Sierpień*, ale stanowi on formę prologu, mitu inicjującego, kosmogonicznego, więc można mu pozostawić prawo bycia odmiennym. *Nawiedzenie* (następujące – przypominam – bezpośrednio po *Sierpniu*) też nie posiada linearnej fabuły, a czas rozbity zostaje na sekwencje, przypomnienia, jak na przykład o ojcu budzącym subiektów, kiedy nagle znajdujemy się wczesnym rankiem w środku zimy. Historia w tym

¹¹ W. Panas, op. cit, K. Stala, op. cit.

¹² W. Panas: op.cit, s. 241.

miejscu trwa jeszcze jako pewna całość. *Sierpień*, *Nawiedzenie*, *Ptaki* powiązane są ze sobą także na poziomie czasu fabularnego.

Kolejny fragment: *Manekiny*, to już przygotowanie na wykład Jakuba, ale wciąż jeszcze także część rozpoczętej wcześniej historii. Kiedy jednak rozbrzmiewają pierwsze słowa wykładu, można zacząć się niepokoić.

Narrator przemówił czyimś głosem, przytacza słowa a historia przeobraża się w dyskurs – list (w sensie biblijnym - komentarz) wyjaśniający sensy przypowieści (mitu). Czy zatem autor nie chce, przy pomocy wykładów, wyrwać czytelnika z fałszywego przekonania, że ten znajduje się w uporządkowanym przestrzennie i czasowo świecie? Wszak są te wykłady wtrętem, klinem wbitym w historię chłopca, opowiadaną przez niego samego, być może z pewnego dystansu czasowego. Historia zostaje przzerwana niespodziewanie i właściwie nic nie zapowiada nagłego zerwania z tokiem narracji już ustalonym. Być może wykład ma przygotować bohatera (i czytelnika) na zbliżające się nadejście kolejnego okresu nieobecności Jakuba – następnego sierpnia.

Wraz z końcem wykładu świat przestaje być jednoznacznie jednokierunkowy, nie zmierza już w wyznaczonym wcześniej kierunku, a historia opowiadaną do tej pory rozbija się na fragmenty, porwane wspomnienia. Tak przynajmniej może się wydawać na pierwszy rzut oka. Ale czytelnik tej prozy nie może być nigdy do końca pewny swoich początkowych rozpoznań.

III

Cały sierpień owego roku przebawiłem się z małym, kapitalnym pieskiem, który pewnego dnia znalazł się na podłodze naszej kuchni... (s. 48).

To, co zwraca uwagę już w pierwszym zdaniu opowieści *Nemrod*, to brak wspomnienia o Jakubie. Nie pojawia się żadna informacja na temat działań – obecnych lub byłych – ojca, co stawało się zwyczajowym początkiem, a nawet dominantą kolejnych fragmentów. Możliwe, że brak Jakuba już na samym początku historii wyjaśnia czas, w którym pojawia się *Nemrod*. Jest to lato, w dodatku miesiąc, kiedy z horyzontu znika ojciec. Czy jednak sierpień z fragmentu *Nemrod* to ten sam sierpień, który zna czytelnik z prologu do schulzowskiej mitologii? Czy może już następny? Czy jest to zupełnie inny sierpień? Nie ma tu sygnału o kontynuacji poprzednich sekwencji, nie ma też możliwości potwierdzenia linearności i ciągłości schulzowskiej opowieści. Powstają więc pytania: Czy wykład o manekinach nie spowodował dezintegracji opowieści? Czy po naukach Jakuba bohater – narrator nie zechce stworzyć świata na miarę i podobieństwo wizji wielkiego herezjarchy (świat, w którym sytuacje ograniczają się do jednego gestu)? Czy mamy jeszcze do czynienia ze światem spójnym, czy już rozcłódkowanym? *Nemrod* to dalekie odejście od ustalonego już wcześniej kanonu tematów *Sklepów cynamonowych*. Pojawia się nowa, zupełnie odmienna postać, dodatkowo postać ta narodzona zostaje w miesiącu, w którym władzę swą traci Jakub na rzecz sił mu obcych i wrogich. Prolog wprowadza już pewne uzasadnienia tego twierdzenia o pozbawieniu Jakuba statusu postaci centralnej i zajęcia tego miejsca przez innych, którzy stoją w opozycji do niego. Przez cały czas lektury *Sklepów cynamonowych* odbiorca ogląda konflikt pomiędzy (określenie z *Manekinów*) wrogimi potęgami: Jakubem i Adelą (ucieleśnieniem kobiecości i tradycji

pogańskiej cielesności¹³). Ojciec stoi po stronie tego, co zbudowane na fundamentach tradycji, stoi po stronie Księgi. Adela, szwaczki, matka, Thuja, ciotka Agata stoją po stronie pogańskiego kultu płodności i ciała. To właśnie w sierpniu Jakub, jadąc do wód, opuszcza Drohobycz i pozostawia syna z matką na *pastwę białych od żaru i oszalamiających dni letnich*.

Można już przypuszczać, że dezintegracja świata przedstawionego, którego *Nemrod* wydaje się początkiem, przebiegać będzie z niezbędnym udziałem Jakuba: z jednej strony będą opowieści o nim, z drugiej historii o jego przeciwnościach.

Jeżeli *Nemrod* zwiastuje nowe elementy w mitologii schulzowskiej, to przygoda zawarta w kolejnym fragmencie: *Pan*, wydaje się dotyczyć już całkiem innych niż „przedwykładowe” zainteresowania. Zaczyna teraz brakować obydwu centralnych, jak do tej pory, postaci: Jakuba i Adeli, a po raz pierwszy od opowieści *Sierpień* wydarzenia lokują się na zewnątrz domu. Rozpoczynają się zmiany, jakich jeszcze nie doświadczał bohater *Sklepów cynamonowych*: znikają z pola widzenia postacie, które odpowiedzialne są za postrzeganie przez niego świata, znika też bezpieczne uniwersum domu rodzinnego. Bohater rozpoczyna samodzielne wędrówki. Pozbawiony opieki matki, która i tak znika szybko z horyzontu jego świata, wyposażony w mądrość płynącą z wykładu Jakuba, decyduje się na samodzielne obcowanie ze światem i poznawanie jego tajemnic. Traci idyllę na rzecz czynnej odkrywczości, odkrywczości bezpośredniej, niewyikłanej we filtrowanie świata przez postać innego (tu ojca). Istotna zmiana w tym miejscu nie będzie miała powiązania z czasem. Nie to jest jednak istotne kiedy, w jakim oddaleniu od tamtego sierpnia dzieją się obecne wydarzenia. Możemy oczywiście z łatwością odkryć porę roku czy nawet, w niektórych przypadkach, porę dnia odbywania się przygód młodego bohatera, ale niekoniecznie musimy zostać poinformowani o tym, jaka jest zależność między czasem jednego i drugiego wypadku. Można zatem stwierdzić, że jest to czas samodzielnego eksplorowania rzeczywistości, przynajmniej początek tej eksploracji. Mamy do czynienia w tym miejscu z bankructwem linearności opowieści. Być może w niektórych momentach zasadne jest piętrzenie argumentacji na temat „niepowieściowości” *Sklepów cynamonowych*, pamiętać jednak należy, że utwór Schulza wpisuje się w tradycję modernistyczną. A modernizm to przecież słynne eksperymenty z czasem powieściowym

¹³ Przymiotnik „pogański” w tym szkicu stosuję jako przeciwwagę do tego, co reprezentuje Jakub, nie zaś w kontekście teologicznym, jako nazwę wszystkich obrzędowości religijnych – niechrześcijańskich.

(wystarczy przypomnieć *Ulissesa* Joyce'a, do którego Schulzowi w tej kwestii chyba niedaleko). Można wątpić, czy Schulz napisał powieść, należy natomiast sprawdzić, na ile mocno da się umotywować dezintegrację genologiczną schulzowskiego debiutu. Jednak nie jest to takie proste. Może za chwilę się okazać, jak to u tego pisarza często bywa, że mamy do czynienia z inną, niż należałoby przypuszczać, motywacją przyjętego toku opowiadania.

Nemrod opowiada o przybyciu do domu nowego życia, które wypełnia i przenika wszystkie elementy ustalonego domowego porządku. Wraz z pojawieniem się psa bohater zapomina o reszcie świata, skupia się jedynie na tej zwierzęcej postaci. Chwilę wcześniej (a może lata wcześniej?) Jakub uczył chłopca tworzenia świata, uczył języka, dzięki któremu ten świat powstaje, teraz Nemrod uczy go, jak samodzielnie na ten świat reagować:

...opada na przednie łapki i wyrzuca z siebie głos jeszcze jemu samemu nieznany, obcy... (s. 53). Nowo obudzona radość życia przeistacza każde uczucie w wesołość. Nemrod szczeka jeszcze, lecz sens jego szczekania zmienił się niepostrzeżenie, stało się ono swoją własną parodią... (s. 54).

Nauka wyciągnięta z lekcji, w której nauczycielem jest pies, dotyczy języka, samodzielnego artykułowania postrzeganych zjawisk. Droga do samodzielności jest ciężka, pozbawia luksusu oparcia się na kims bardziej doświadczonym, a także naraża na popadnięcie w śmieszność, jak w przypadku pieska. Ta jednak droga czeka bohatera. Żeby mógł się jej podjąć, stworzyć musi język, by nazwać właściwie zjawiska, wydarzenia, czy postacie i nie stać się *swoją własną parodią*.

Młody odkrywca świata stawia więc kroki ostrożne i pełne niepewności – niepewności na razie związanej jedynie z możliwością zostania ośmieszonym.

Kolejny wypadek przekona bohatera dobitniej o niebezpieczeństwach eksplorowania przestrzeni. Tym razem postanowi opuścić definitywnie uniwersum domostwa, a nawet jego otoczenie.

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza, ostatnia odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika – głucha zatoka, poza którą nie było już wyjścia.

Był to najdalszy zakątek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek, zamykającą i ostateczną ścianę tego świata (s. 54).

Rozpoczyna Schulz opowieść o spotkaniu z Panem wyraźną i jednoznaczną informacją przestrzenną¹⁴. Można natomiast domyslać się tylko przestrzeni czasowej dzielącej *Nemroda* od *Pana*. Jeśli chodzi o czas mitologiczny, jest to nadal ta sama część materiału składająca się na opowieść o próbach usamodzielnienia się i opuszczenia bezpiecznego schronienia ojcowskiego domu. *Pan* to czas najgorętszy, to czas, w którym następuje *nieprzypadkowa od żaru godzina południa* (s. 56). W takich okolicznościach bohater *Sklepów cynamonowych* opuszcza raj dzieciństwa i wybiera się na samodzielne odkrywanie nieznanych lądów. Jednak nieznanie okazuje się niebezpieczne, spotkanie z pogańską, egzotyczną postacią okazuje się sytuacją, którą obserwuje się *do głębi wstrząśniętym* (s. 57).

Świata tego nie czyni bezpieczniejszym wuj Karol (bohater kolejnego fragmentu), który jest osobą oderwaną od swojej istotnej właściwości, jest bowiem słomianym wdowcem, czyli małżonkiem, którego istnienie zostało pozbawione podstawy bytu. Jest to postać kaleka, bez miejsca w rzeczywistości, snująca się bez pozwolenia po świecie aż w końcu z tego świata usunięta:

...oddalał się tymczasem bez pośpiechu w głąb zwierciadła... (s.61)

Wuj Karol znika, ponieważ jest nierzeczywisty, ale prawdziwym przegranym jest jednak nie wuj, a bohater.

¹⁴ *Poza granicami miasta nie ma już nic*, pisze Jerzy Jarzębski. Mieszkanie Schulza leżało przy Rynku i – jeśli wierzyć w możliwości kartograficzne tej prozy, należy przyjąć, iż Rynek jest centrum, poza którym rozciąga się rzeczywistość nieoswojona, chaos. J. Jarzębski: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006, s. 13.

Samotnym wędrownikom młodego odkrywcy towarzyszyć zaczyna bankructwo. Opowieść *Pan Karol* posiada cechę, która dobitnie świadczy o porażce. Narrator mianowicie przestaje uczestniczyć w świecie, który opisuje. Jest to jedyna część *Sklepów cynamonowych*, której narrator nie jest równocześnie bohaterem¹⁵. *Pan Karol* jest opowieścią przytoczoną przez kogoś innego niż narrator i jemu przekazaną lub zrodzoną z plotki. Ta druga możliwość jest bardziej prawdopodobna, zwłaszcza, że mamy tu do czynienia z dosyć intymnymi czynnościami, jakim poddaje się wuj. Jest najprawdopodobniej podglądany, a narrator, ukryty przed jego wzrokiem, zdaje czytelnikowi relację z postępowania wuja. Ten chroni naruszoną intymność w lustrzanym odbiciu, zniekształceniu, i tylko tak może zachować prywatność.

Chyba, że (a jest to równie prawdopodobna możliwość) wuj Karol jest postacią całkowicie nieprawdziwą, zjawą, mieszkańcem krainy wewnątrz lustra, swoistym Humpty Dumptym. Narrator, który kieruje tym światem, a jest nim przecież bohater – poszukiwacz, nie jest, jak do tej pory, wyposażony w odpowiedni aparat stwarzania światów, stąd jego przegrana, ucieczka bohatera w lustro¹⁶.

Nemrod, jak już zostało powiedziane, zwiastuje wejście w nowe obszary świata schulzowskiej mitologii. Rozpoczyna opowieść o uwalnianiu się spod opieki wychowawcy – Jakuba – i próbie usamodzielnienia. Ta pozorna – jak się okazuje – samodzielność nie trwa jednak długo. Nagłe oderwanie się od świata dziecięcej niewinności powoduje zbyt daleko idące konsekwencje i spustoszenie w niewinnym dotąd świecie. Utrata niewinności w tym przypadku jest utratą zasad przekazanych w wykładzie Jakuba. Narracyjna wszechwiedza w *Panu Karolu* jest jak dowód na utratę zdolności kreacyjnych, bohater wycofuje się z opowieści i oddaje pole innej osobie, historia toczy się już bez niego. Nie jest jednak wycofanie się odejściem na stałe. Próba zostania Demiurgiem, choć spełza na niczym, jest ważną nauką dla bohatera. Uświadamia on sobie swoje braki i usiłuje

¹⁵ Oczywiście można by łatwo polemizować z tą tezą, powołując się na opowieści z części przedwykładowej *Sklepów cynamonowych*, lub na późniejsze, jak np.: *Wichura* czy *Noc wielkiego sezonu*, gdzie bohaterem, bodaj jedynym, o kim można tak powiedzieć, jest Jakub. Jednak w części przed *Traktatem o manekinach* bohater zawsze sytuuje się gdzieś w świecie przedstawionym, jest jego uczestnikiem, podobnie w przypadku *Wichury*. Natomiast w *Nocy wielkiego sezonu* sam inicjuje rzeczywistość, stwarza ją i pozwala się niej dziać. *Wuj Karol* sytuuje narratora już nie jako bohatera, ale trzecioosobowego narratora wszechwiedzącego, więc kreatora świata a nie uczestnika. Problem jednak w tym, że bohater jeszcze nie dorósł do roli Demiurga.

naprawić błędy dotychczas popełnione. Żeby to zrobić, musi wycofać się z przestrzeni samodzielności i powolnymi próbami oswajać nieznane lądy.

Już pierwsze zdanie kolejnej części schulzowskiej mitologii – *Sklepów cynamonowych* – przywraca obcowanie z postacią ojca:

W okresie najkrótszych, sennych dni zimowych, ujętych z obu stron od poranku i od wieczora w futrzane krawędzie zmierzchów, gdy miasto rozgałęziało się coraz głębiej w labirynty zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania, do powrotu – ojciec mój był już zatracony, zaprzędany, zaprzysiężony tamtej sferze (s. 61).

Byłyby więc *Sklepy cynamonowe* powrotem na łono rodziny. Udanym powrotem, ponieważ w tym fragmencie znajdujemy znajomą postać chłopca, bohatera. Zima, w trakcie której rozgrywają się wydarzenia fragmentu *Sklepy cynamonowe*, to okres powrotu, (więc ruchu, pobudki bardziej niż zapadnięcia w sen, czym zima naturalnie może się wydawać), ponownego pojawienia się we właściwej rzeczywistości. Można powiedzieć, że ta opowieść jest wejściem na prawidłową ścieżkę, której początek dał Jakubowy wykład. Powrót nie oznacza jednak zgody na świat, wciąż podejmowane są próby uwolnienia, wyzwolenia się. Droga do domu z teatru to zaprzeczenie obydwu światom reprezentowanym przez rodziców: matczynemu, ponieważ powrót (taki jaki stwarza się w czasie wędrówki) jest niepraktyczny, oddany na służbę wyobraźni, ojcowskiemu, ponieważ zaprzecza misji, którą wyznacza Jakub (przyniesienie portfela). Początkowo oczywiście nic nie wskazuje na to jakoby chłopiec specjalnie zapomniiał o celu swojej wędrówki przez uśpione i zarazem bardzo ożywione miasto, jednak w końcówce fragmentu wypowiada się na ten temat bardzo jednoznacznie:

Troska o portfel opuściła mnie zupełnie. Ojciec, pogrążony w swych dziwactwach, zapewne zapomniiał już o zgubie, o matkę nie dbałem (s. 73).

¹⁶ W analizie Stefana Szymutki na temat tego opowiadania zupełnie pominięta zostaje sprawa narratora. Owszem, Szymutko analizował metafory, ale... S. Szymutko: *Na krawędziach schulzowskich*

Być może w tym miejscu zaczyna się kształtować droga, którą samodzielnie podążać będzie bohater, droga różna od rodzicielskiej, trzecia ścieżka, nierozpoznana przez rodziców. Potwierdzać zdaje się to kolejny fragment *Sklepów cynamonowych*, który może być predysponowany do reprezentowania możliwości jakich nie doświadczył Jakub i nie potrafiła zupełnie dostrzec matka.

Jeszcze bardziej radykalną próbą oderwania się od świata ojca (bardziej radykalna niż w tytułowym fragmencie *Sklepów cynamonowych*) będzie podróż na ulicę Krokodyli, która jest zaprzeczeniem wszystkiego z czym wiąże się postać Jakuba. Jest wielkim hołdem dla nowego kapitalizmu o zamerykanizowanym obliczu. Jest to niemal ucieczka na miarę tej demiurgicznej, w której podglądany zostaje wuj Karol. Ulica Krokodyli okazuje się światem – ułudą, światem – imitacją, światem o słabych podstawach, więc miejscem niebezpiecznym. Konsekwencje wynikające ze stworzenia nowego świata, fikcji, imitacji znane są już młodemu podróżnikowi, ich konsekwencje da się przewidzieć, na bazie wcześniejszych doświadczeń z wujem Karolem. Imitacja w obydwu przypadkach jest nie tyle kwestią postrzegania przestrzeni, ale ponad wszystko kwestią moralną. Nie dało się żyć nie będąc jednocześnie podmiotem i narratorem opowieści (*Pan Karol*), nie da się żyć w świecie, który zamiast prawdy oferuje kiepski fotomontaż (*Ulica Krokodyli*).

IV

Zwrócił już uwagę Panas na rolę kolorów w historii ucieczki na i z ulicy Krokodyli¹⁷. Taki brak barw, jaki tam spotyka czytelnik, wedle koncepcji Jarzębskiego miałby być oznaką zimy¹⁸.

metafor, w: *W ulamkach...* op. cit., s. 139 – 146.

¹⁷ W. Panas: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

Zamerykanizowana część miasta powoduje w bohaterze pragnienie ucieczki, schronienia się w bezpiecznym miejscu. Kolejna opowieść *Sklepów cynamonowych – Karakony* – odbywa się w całkowicie zamkniętej przestrzeni domu. Bohater powraca tam, ale musi poradzić sobie z poważnym problemem: to jest dom, w którym nie ma ojca. Jeżeli przyjrzeć się bliżej temu, co znika wraz z ojcem, okaże się, że jest to idylliczny czas dzieciństwa, genialna epoka. W tym świecie jednak nic tak po prostu zniknąć/zginąć nie może. Nie znika także ojciec, który za sprawą własnej, kolorowej i genialnej epoki, eksperymentom na materii, którą ożywia się tylko dla jednego gestu, pozostaje zaklęty w kondora, zamieniony w karakona, przeniesiony zostaje całkowicie w świat mitu. Okres depresji, który nastąpił po genialnej epoce ojca, zakończony zostaje odkryciem obecności Jakuba, która potrzebna jest do istnienia świata tych opowieści. Jest on siłą napędową, siłą twórczą, bez której świat by się rozpadł.

Opowieść następna, *Wichura*, odbywa się zimą, w okresie, w którym dominował do tej pory Jakub. Okres ten to poszukiwanie miejsca dla tamtego genialnego twórcy. Zima, nowa zima, zima bez Jakuba jest *długa i pusta*. Jak się też okazuje jest to okres, który nie potrafi zapanować nad nadmiarem pustki, który paradoksalnie staje się nadmiarem materii (*pozwalano bez końca narastać pustym bateriom butelek* s. 90). Za brak kontroli nad materią trzeba zapłacić cenę chaosu. Kiedy już tytułowa wichura (chaos) nastaje i zapanowuje nad światem, nie jest łatwo wydobyć się z jej objęć. Przypomina to rozpacz, niezgodę na brak ojca, która jednak musi się skończyć:

Staliśmy wszyscy bezradni wobec tej szalejącej furii złości, która sama siebie trawiła i pożerała. Z ubolewaniem patrzyliśmy na smutny przebieg tego paroksyzmu i z pewną ulgą wróciliśmy do naszych zajęć, gdy żaloszny ten proces dobiegł do swego naturalnego końca (s. 96).

Czas już na „wygłos” *Sklepów cynamonowych*, jak Panas nazywa *Noc wielkiego sezonu*¹⁹. Najpierw jednak przypomnienie, z jakim bagażem wchodzimy w tę historię.

¹⁸ J. Jarzębski, op. cit., s. 184.

¹⁹ W. Panas, op.cit., s. 237.

Jakub nie żyje, jego syn doświadczył prób usamodzielnienia się. Skąd więc w tej opowieści, która przecież nie jest reminiscencją, wziął się Jakub? Jakim sposobem sprzedaje on w sklepie, skoro już wiemy, że nie żyje, a właściwie istnieje w postaci kondora? Z pomocą w przywróceniu Jakuba światu żywych przychodzi kalendarz żydowski, w którym jest miesiąc zwany *adar II*²⁰. Miesiąc ten pojawia się jako dodatkowy czas, miesiąc dolepony. Epitety jakie się pojawiają przy okazji określania tego miesiąca w *Nocy wielkiego sezonu* zazwyczaj krążą wokół jego nieprawdziwości lub zbędności. Znajdują się tu takie określenia jak: *fałszywy*, *wyrastający jak szósty palec u ręki*, *miesiąc garbusek*, *nadliczbowy*. Panas widzi w tych określeniach koneksje powieści i dwudziestowiecznej nauki²¹. Wskazuje na związek eksperymentów w sztuce z nowymi odkryciami w obrębie nauk ścisłych, np. teorii względności. Nie podejmuje jednak refleksji na temat czasu w dyskursie schulzowskich mitologii, tym samym nie tylko nie wyczerpuje możliwości metaforycznych fragmentu, w którym Schulz pisze o czasie, ale nie podejmuje się nawet rozszyfrowania kontekstu znaczeniowego tej metafory, jaką niewątpliwie jest *adar II*. Rozpatruje za to czas jako pewną funkcję pisarstwa autora *Sanatorium pod klepsydrą*. Nie odpowiada wprost na temat tego fragmentu, tylko ogólnie wspomina o tym, że refleksje o czasie w *Nocy wielkiego sezonu* są *wykładnią schulzowskiej poetyki*²². Rozpatrując opowieść pod względem dokonanych tu eksperymentów na czasie, należałoby się zastanowić coś tak podejrzanego znajduje narrator w trzynastym miesiącu, że traktuje go jak błąd w systemie roku. Niepoważne potraktowanie trzynastego miesiąca wynika zapewne ze świadomości o jego nierzeczywistej naturze. Takie postawienie sprawy jest zgoła odmienne od tego, co proponuję tu rozważać, dlatego trudno mi zgodzić się ze stanowiskiem Panasa w tej kwestii.

*Historie o ojcu nie mieszczą się w zwykłym czasie, więc muszą posiadać swój czas odrębny*²³. Zdanie to wpisuje interpretację Panasa w krąg odczytań mitologicznych prozy Schulza, którym patronuje już esej *Mityzacja rzeczywistości* samego drohobyckiego mistrza i które rozpropagowali jego pierwsi interpretatorzy. Łatwo, podejmując ten rodzaj

²⁰ Informację na ten temat podaje Jerzy Jarzębski w przypisie na temat trzynastego miesiąca, który pojawia się w *Nocy wielkiego sezonu*. Adar II jest miesiącem, który pojawia się siedem razy na dziewiętnaście lat. Spowodowane jest to niezgodnością roku słonecznego (365 dni) i roku księżycowego (354 dni). B. Schulz: op.cit., s. 97, przyp. 1.

²¹ W. Panas: op.cit., s. 239.

²² Ibidem, s. 240.

interpretacji, w taki sposób uporać się z niektórymi elementami świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych*. Nie tyle wszystkie historie schulzowskiego debiutu, co właśnie *Noc wielkiego sezonu* nie mieści się już w zwykłym czasie, ponieważ nic nie może lepiej odtworzyć namacalnej obecności ojca niż stworzenie fałszywej rzeczywistości, w której nadal mógłby trwać wielki herezjarcha, kupiec bławatny. Są w opowiadaniu wyraźne sygnały, informujące o tym, że ojciec przychodzi z jakiejś innej przestrzeni, że pojawia się właśnie w tym trzynastym miesiącu, dlatego, że jest on **nadliczbowy**, fałszywy, więc wydarzenia odbywające się w trakcie jego trwania mogą wykraczać poza to, co przyjmujemy za rzeczywistość. Ojciec pojawia się znowu, więc wcześniej już dokądś odszedł, ale teraz powrócił. Dodatkowy miesiąc w przypadku schulzowskiej prozy nie pojawia się dla wyrównania różnic pomiędzy rokiem księżycowym i rokiem słonecznym, ale dla możliwości zaistnienia wydarzeń nie mogących już znaleźć miejsca w pozostałych dwunastu miesiącach. Narrator wie, że kłamie, że nikt już nie uwierzy w namacalną obecność ojca, w faktyczne jego istnienie w naszej rzeczywistości, więc wymyśla dla niego fikcyjny czas, fikcyjne wydarzenia. Można rzec, że Schulz piętrzy fikcję, że *Noc wielkiego sezonu* to nie tyle opowieść, co opowieść w opowieści, ale nie na zasadzie narracji szkatułkowej, tylko jako uprawdopodobnienie kłamstwa w nieprawdziwym świecie mitu. Mitu, albo mitologii, wszak wszystkie te opowieści mieszczą się w jednej wielkiej historii *Sklepów cynamonowych*:

Ach, ten stary pożółkły romans roku, ta wielka, rozpadająca się księga kalendarza. (...) Ach i zapisując te nasze opowiadania, szeregując te historie o moim ojcu na zużytych marginesie jej tekstu, czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między żółte kartki jej najwspanialszej rozsypującej się księgi, że wejdą w wielki szelest jej stronic, który je pochłonie? (s. 98)

We fragmencie powyższym znaleźć można przyznanie się do stworzenia historii na marginesie prawdy, na karcie fikcji. Fałszywy miesiąc trwa cały czas, rozrasta się w pełny rok, ponieważ każde zdanie tej historii należy do mitu, a nie do rzeczywistości. Autor odsłania tu tajemnicę opowieści o Jakubie. Planem prozy Schulza okazało się zatem

²³ Ibidem, s. 240.

„wgryzienie się” w rzeczywistość, nadanie fikcji możliwości prawdy. Jednak zanim dojdzie do realizacji tego planu, wcześniej trzeba wycofać się jeszcze głębiej, trzeba przykryć fikcję kolejną jej warstwą. Stąd fałszywość trzynastego miesiąca. Księga fikcji nie może zmatrycować się na księgę rzeczywistości, nie potrafi ona przemóc świadomości o własnej nieprawdziwości.

Innym elementem świadczącym o oderwaniu się od pierwszego stopnia fikcyjności, jest czas w obrębie roku, w którym następuje trzynasty miesiąc. Tak pisze Schulz:

Bywa czasem, że sierpień minie, a stary, gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni – dziczki, dni – chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo, dni – kaczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione i niepotrzebne (s. 97).

To jeden z początkowych fragmentów *Nocy wielkiego sezonu*.

Wiadomo od początku lektury *Sklepów cynamonowych*, że sierpień to miesiąc, kiedy ojciec wyjeżdżał do wód i zostawiał bohatera na pastwę lata. Sierpień wydłuża się, więc niemożliwy jest powrót ojca. Niemożliwy, ponieważ Jakub już nie może nawet wyjechać do wód, ponieważ jego postać przetworzona została na podobieństwo manekina i teraz zakłeta jest w jeden gest – gest obecności w ciele kondora. Jednak manekinowa natura postaci nie pozwala jej na uczynienie większej ilości gestów niż trwanie. Istotną cechą Jakuba był ruch, kolorowość, rozgardiasz, tworzenie, przemieszczanie, bez tego Jakub przestaje być sobą. W ciele kondora czuje się zbyt ciasno.

Świadomość o nieuchronności odejścia ojca rodzi czas fikcyjny, w którym może się czas - narodzić pojawić. Tam zamiast manekinowej postaci może zjawić się Jakub w całej swojej złożoności, tylko tam może ziścić się totalny mit o sile wielkiego herezjarchy. W tej wygłosowej „opowieści” skupia się całość *Sklepów cynamonowych*, uwypukla *Noc wielkiego sezonu* najważniejsze momenty opowieści. Nawet w fałszywym czasie naczelną postacią jest ojciec.

Od braku ojca do urzeczywistnienia mitu ojca. Tak przebiega zarys mitologii schulzowskiej w *Skleпах cynamonowych*²⁴. Ułożenie ich zostało pomyślane w spójny ciąg powieściowy, w którym – mimo iż postać Jakuba zawsze znajduje się w centrum – chodzi głównie o konflikt jego potomka ze światem, który został przez Jakuba stworzony.

Nie ma w tej opowieści fabularnego splotu, który można by uznać za najważniejszy, przełomowy dla sensu całości i fabuły, jednak można wyznaczyć kilka ważnych momentów, którymi są opowieści: *Sierpień*, *Pan Karol*, *Sklepy cynamonowe*, *Ulica Krokodyli*. Jak można zauważyć, są to opowieści o zrywaniu ze światem funkcjonującym według zasad ustalonych przez Jakuba.

Odrębne miejsce zajmuje oczywiście *Traktat o manekinach*, także ze względu na specyfikę formalną. Ustalanie najważniejszych miejsc nie zmienia jednak faktu, że *Sklepy cynamonowe* są rodzinną mitologią kosmogoniczną, a kosmogonia ta zmierza do ustalenia rzeczywistości dla jednego tylko podmiotu: narratora-bohatera. Taki zamysł skłania Schulza do twierdzenia, iż struktura świata zależy od podmiotowego postrzegania go, świat nie istnieje obiektywnie, ale w sposób zróżnicowany przez nasze indywidualne umiejętności opisu. Pozwala to na dowolne tworzenie oraz przekształcanie istniejącego uniwersum, stąd możliwość takiego istnienia, jak w *Nocy wielkiego sezonu*, która, mimo przegranej Jakuba jest zwycięstwem kreacji nad zdrowym rozsądkiem już dzięki zaistnieniu niemożliwego w zdroworozsądkowej strukturze świata. Pomaga to wyjaśnić Stalę, który tak pisze o czasie u Schulza: *Tylko nasza indywidualna przeszłość jest nam dostępna jako autentyczne narracja, ale istnieje ona w wielu wersjach, wielu modalnościach, temporalne krajobrazy pamięci są w zasadzie niewyczerpalne*²⁵.

Łatwo poddać się takiej ocenie przy okazji rozstrzygania kwestii czasu w tekście Schulza. Biorąc pod uwagę usytuowanie narratora, możemy spodziewać się takich właśnie rozwiązań. Świat *Sklepow cynamonowych* rzeczywiście utrwala obraz dorosłego, który próbuje opowiedzieć historię swojego dzieciństwa i każda próba rozpoczęcia tej opowieści prowadzi go w inne rejony. Połączyć w takiej interpretacji można dwie odmienne opinie o debiutanckim tomie Schulza. Z jednej strony o *Skleпах cynamonowych* jako o powieści,

²⁴ Według Krzysztofa Stali droga jaką przechodzi Schulz w *Skleпах cynamonowych* dotycząca czasu prowadzi od czasu pustki (powtarzalności), do czasu pełni w *Nocy wielkiego sezonu*. K. Stala, op. cit., s. 125.

²⁵ Ibidem, s. 106.

z drugiej jako o tomie opowiadań. Byłby ten debiut gdzieś na pograniczu tych dwóch możliwości gatunkowych. Każda historia traktowana może być z osobna, jako opowiadanie, ponieważ pamięć prowadzi narratora zawsze w inne rejony wspomnień. Jednak historie te nie przestają być opowieściami o jednym – dzieciństwie. Są poniekąd, jak pamiętnik, nigdy niedokończony, wciąż otwarty na nowe możliwości pamięci. Nie wydaje mi się, żeby można niespójność *Sklepów cynamonowych* traktować jako drogę, do przeświadczenia o tym tomie jako zbiorze opowiadań. Owszem, spojrzenie wstecz, i tylko takie o jakim pisze Stala jest słuszne w przypadku schulzowskiego debiutu, *niewyczerpalność modalności temporalnych* także znajduje swoje odbicie na kartach tekstu, jednak nie należy zapominać, że to nie narracja istnieje w wielu wersjach, ale jedynie pewne jej elementy składające się na większą całość. Widzę jednak w prozie Schulza więcej połączeń niż różnic poszczególnych części. Niefabularność *Sklepów cynamonowych*, którą Sandauer określił lapidarnym zdaniem: *Nic się właściwie w tych nowelach nie dzieje*²⁶, nie obala także możliwości trwania tomu debiutu Schulza jako powieści. Mieści się bowiem tom pisarza w określeniu jakim nazwano prozę lat trzydziestych: *nowa powieść polska*²⁷. Jeśli tylko przyjąć, że Schulz jest pisarzem modernistycznym (a tak przecież jest) a jednym z założeń modernizmu jest eksperyment, warto się zastanowić, jak daleko owo badanie możliwości prozy zostało posunięte u tego pisarza. Wyrzywa się on sztywnym ramom genologii, ale wciąż nie traci z pola widzenia wyznaczników gatunkowych form prozatorskich. Niektóre pomija, inne przetwarza, ale w *Sklepiach cynamonowych* pozostaje pisarzem powieści.

²⁶ A. Sandauer: *Schulz i Gombrowicz czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, (w tego:), *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 617, t. 1.

²⁷ Skądinąd takiego określenia używa i Sandauer pisząc o prozie Schulza. A. Sandauer: *Wprowadzenie Schulza (I)*, op. cit., s. 732.

V

Rozstrzygnięcie o genologicznej przynależności *Sklepów cynamonowych* zdaje się być niemożliwe, przynajmniej nie na poziomie tej wiedzy i języka, którymi operujemy dzisiaj. Jednak tworzenie nowych określeń zbierających pod nazwą gatunku dokonanie Schulza wydaje się być niewłaściwe ze względu na nikłą możliwość określenia innych pozycji (nieschulzowskich) mianem tym samym, które nadalibyśmy prozie drohobyckiego nauczyciela rysunku. Oryginalność tej prozy polega najbardziej na jej nieuchwytności, niezdolności do podporządkowania się znanym strukturom. Zaproponowana przeze mnie możliwość czytania *Sklepów cynamonowych* jako dzieła otwartego nie przynosi rozstrzygnięć w zakresie genologicznym, nie jest bowiem określenie Eco ani propozycją gatunkową, ani ściśle przylegającą do pewnego typu twórczości. Chcąc określić w ten sposób debiut Schulza, zgadzając się nadać mu taką typologię gatunkową, trzeba by się zgodzić z genologicznym powinowactwem z utworami poetyckimi Mallarmé'go czy Leśmiana. Poza tym sam Eco stwierdza, że:

*Dzieło sztuki jest przekazem z istoty swej nieokreśloną wielokrotnością znaczeń, które współżyją w jednym oznaczniku*²⁸.

Nieco dalej dodaje:

*Każde dzieło jest zamknięte i otwarte (poddane różnym interpretacjom). Percepcja dzieła jest zarazem interpretacją i wykonaniem*²⁹.

²⁸ U. Eco, op. cit., s. 6.

²⁹ Ibidem, s. 26.

To, co wynika z rozpoznania Eco, a o czym jeszcze tu nie powiedziałem, to przerzucenie na kompetencje odbiorcy wykluwania się semantyki utworów. Jeśli Schulz nie określił w żaden sposób, jakiego klucza mielibyśmy użyć, określając przynależność gatunkową *Sklepów cynamonowych*, nie oznacza to, że możemy przestać zajmować się tym problemem genealogii, skoro pisarz do tego nie zachęca. Istnieje nawet konieczność spojrzenia na debiut Schulza w ten sposób, jeżeli pomiędzy badaczami funkcjonuje w tej sprawie rozbieżne stanowisko.

Gatunek jest problemem. Wynika z tego, że moderniści dokonywali przewartościowań, które rozpoczął przełom romantyczny. Po względnym uspokojeniu się w połowie wieku XIX poszukiwań, synkretizmów, eksperymentów czy tworzenia nowych bytów genealogicznych i stworzeniu modeli literatury realistycznej, „koniec wieku” przynosi kolejny po romantyzmie ferment, którego jednym ze skutków są *Sklepy cynamonowe*³⁰. Nie można pominąć przy okazji rozważań gatunkowych istotnego elementu, mianowicie tego, że sztuka modernistyczna, według określenia Wolfganga Welscha:

*...zauważyła nieistnienie rzeczywistości, więc skupiła się na własnym tworzeniu, na poszukiwaniu reguł własnej aktywności*³¹.

...widoczne jest to przy okazji manifestowania dróg i możliwości twórczych, jak te w *Traktacie o manekinach*. W tym kontekście też inaczej pojmowany może być nihilizm, podobnie jak w założeniach Jean - François Lyotarda, które tak referuje Welsch:

³⁰ Stanisław Balbus w refleksji nad genealogią rozważa „zagładę gatunków” i pisze tak: *...od romantyzmu przynajmniej poczynając, trwa i konsekwentnie natęża się „zagłada” wszystkich tradycyjnych gatunków (i w ogóle form) literackich, które przestały mieścić się w kręgu aktualnych światopoglądów i potrzeb estetycznych* (s. 19). W innym miejscu zaś dodaje: *gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie”. Taksonomia genealogiczna nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili określić, od jak już dawna) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jaki „inne” i w stosunku do czego „inne”? Ryzykując znaczne uproszczenie – a może tylko znaczny skrót dowodowy – powiem tak: przeniosła się z obszaru pragmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form.* (s. 27). S. Balbus: *Zagłada gatunków*, w: *Genealogia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, s. 19 – 32.

³¹ W. Welsch: *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 437.

Tradycyjna sztuka ufała w istnienie rzeczywistości, którą mogła odtwarzać, przewyższać, czy też upiększać. Sztuka współczesna już tego nie czyni. U jej podstaw leży raczej autentyczny nihilizm³².

Ów nihilizm wynika z zaprzeczenia rzeczywistości i z pokazania jak mało rzeczywista jest rzeczywistość³³. Wszystko to powoduje, że także status genologiczny utworów musi być rozpatrywany w nowych kontekstach, więc zostać przewartościowany. Czy jednak pomoże to określić w jaki sposób nazwać *Sklepy cynamonowe* jako gatunek? Ma duże wątpliwości.

Zostawić zatem przyjdzie prozę Schulza bez wyraźnego określenia genologicznego, ale ze świadomością, że wymyka się ona wszelkim klasyfikacjom gatunkowym, zwłaszcza, jeśli chodzi o tom debiutancki. Utwór Schulza mógłby być modelową egzemplifikacją próby opisu przez Lyotarda związków wynikania postmodernizmu z modernistycznych eksperymentów. Filozof pisze o artyście:

...tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, z zasady swej nie rządzi się już ustanowionymi regułami, i nie może być oceniane za pomocą sądu determinującego, przez zastosowanie powszechnie znanych kategorii do tego właśnie tekstu, do tego właśnie dzieła. Owe kategorie, owe reguły są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, po to, by ustanowić reguły tego, co „zostanie stworzone”. Dlatego właśnie dzieło i tekst posiadają właściwości zdarzenia, dlatego pojawiają się one zawsze nazbyt późno dla ich autora, albo też - co wychodzi na jedno - proces ich tworzenia rozpoczyna się zbyt wcześnie³⁴.

³² Ibidem, s. 437.

³³ Cytat za: ibidem, s. 438. Szkic Lyotarda opublikowany został po polsku: J. F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 47 – 61.

³⁴ J. F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 56 - 57.

Taka właśnie jest proza Schulza – nie posiada wcześniejszych od siebie reguł, nie tworzy według przyjętych zasad, ale dopiero je ustanawia. Tym samym artysta w świecie po śmierci Boga przejmuje część przypisywanych Mu atrybutów, zawładnie siłą demiurgiczną, odkryje rzeczywistość nowego rodzaju i będzie czynił aluzję do tego, co nie pozwala się uobecnić³⁵. Artysta zmuszony jest tworzyć nie do ustanowionych i ściśle określonych reguł, ale prócz dzieła stworzyć powinien ich kodyfikację. Stąd popularne stały się w modernizmie autorefleksje nad twórczością, komentarze i często nawet polemiki z krytykami tekstów. W sformułowaniu reguł, pozwalających łatwiej poruszać się po materii własnej prozy, mistrzem w literaturze polskiej jest niewątpliwie Schulz. Podobnie jak mistrzem polemiki z krytykami własnej twórczości jest Gombrowicz.

Od modernistycznego artysty wymaga się więc nie tylko artystycznego talentu, ale również wyczulenia na reguły, które współtworzy z tekstem. I choć jeden z naszych największych modernistów - Gombrowicz - powtarzał, że nie jest nikim innym, tylko artystą, to działalność i przede wszystkim świadomość pozaartystyczna jest równie ważna jak tekst.

³⁵ Ibidem: s. 59.

2.

SKLEPY CYNAMONOWE - **- SPEKTAKL PRZECIWIENSTW**

I

Truizmem jest mówienie o centralnej pozycji Jakuba w *Skleпах cynamonowych*, truizmem jest także mówienie o służącej Adeli jako przeciwniku Jakuba. Te wrogie siły wielokrotnie stają naprzeciw siebie, a przegranym bywa zazwyczaj Jakub. Jednakże Schulz nie tyle wskazuje na walkę tych dwóch antagonistów, co raczej na walkę osamotnionego Jakuba w świecie, który jest nieprzychylny działalności wielkiego herezjarchy¹. Służąca

¹ *Jakuba i kobiety dzieli sprzeczność nie do pogodzenia*, J. Jarzębski: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006, s. 12.

pojawia się jako wróg numer jeden, dlatego, że jej obecność naznacza najważniejsze dla Jakuba momenty.

Kiedy Jakub ustawia barykady przeciw światu, po drugiej ich stronie pojawia się Adela z tym wszystkim od czego próbuje uciec wielki herezjarcha: pragmatyzmem, trzeźwością umysłu, codziennością². Pierwsze spotkanie czytelnika z Adelą stawia ją w tym właśnie miejscu świata, które Schulz zarezerwował dla przeciwników ojca. Poznajemy ją jako osobę przybywającą z pogańskiego świata, mitu o bogini sadów:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca — lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórka czeresnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku... (s. 3)

Świat prozy *Sklepów cynamonowych* dzieli granica wielkich kultur: biblijnej i pogańskiej, tej drugiej zwłaszcza pochodzenia śródziemnomorskiego. Po jednej stronie stoi Jakub, po drugiej jego przeciwnicy. Oczywiście nie brak i innych opozycji, ale tę chcę uczynić wyjściową, ponieważ wydaje mi się najbardziej istotną, ta też najwyraźniej się ujawnia a pozostałe są konsekwencją pojawienia się właśnie tej pierwszej. Jedna opozycja wydaje się tutaj być możliwością wielokrotnych rozpraw ze światem. Postacie, które pojawiają się po drugiej stronie jakubowej barykady niosą ze sobą cały zestaw cech, który nie pozwala tematu przeciwieństw rozegrać na jednej płaszczyźnie, na przykład już tutaj zaznaczonego pochodzenia bohaterów z różnych tradycji kulturowych.

Jakub jest reprezentantem świata biblijnego, jest prorokiem, jego postać ma odbicie w postaci Jakuba starotestamentowego: rozmawia z Jahwe, bluźni, jest herezjarchą. Po drugiej stronie są takie postacie jak Adela, Thuja, ciotka Agata, jej córka Lucja, Pan, wuj Karol... Te dwie wrogie sobie siły ścierają się ze sobą, walczą, ale i wzajemnie uzupełniają.

² Sandauer rozpoznał kobietę w tekstach Schulza także jako wcielenie wszelkiej materialności. Cecha ta ujawnia się zwłaszcza w tych fragmentach, w których Jakub zostaje przez kobiety sprowadzony na ziemię z tamtej sfery. A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana*, (w tego:) *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, s. 558.

Istnieją wyraźne momenty dominacji jednej z nich. Nigdy jednak nie zostaje uzyskana absolutna przewaga którejś ze stron, jest raczej tak, że muszą one ze sobą współpracować.

II

Kiedy spotykamy się z Adelą, która staje się Pomoną warunki umożliwiające jej tę przemianę, a co za tym idzie dominację pogańskiej strony świata, wynikają z jednego ważnego faktu: nieobecności Jakuba. Owa nieobecność jest jednym z najbardziej charakterystycznych momentów *Sklepów cynamonowych*, umożliwia to bowiem wskazanie na centralne postacie dramatu jaki rozgrywa się w tym świecie. Adela – Pomona wdziera się z w opowieść, która wydaje się być początkiem przygodowej historii o wakacyjnej swobodzie czy lenistwie:

W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszalamiających dni letnich (s. 3).

Jedna rzecz może tu jednak wzbudzać niepokój i chęć wyjaśnienia czy na pewno będziemy mieli do czynienia ze swobodną przygodą wakacyjną. *Pozostawienie na pastwę* może w czytelniku wywołać niedowierzanie co do możliwości rozwinięcia się historii o wakacyjnych przygodach opowiadanej przez chłopca. Od samego początku spotykamy się z porzuceniem, oddaleniem od tego, który mógłby zapewnić bezpieczeństwo. Narrator nie czuje się pewnie w otoczeniu, które może wywołać w czytającym skojarzenie z piekłem. Porzucenie, żar, oszołomienie wiążą się z uniwersum schulzowskim już od pierwszego zdania jego mitologii. Pierwsze z tych słów nieodzownie łączy się z traumą opuszczenia, *pozostawienia na pastwę* właśnie. Osoba porzucona niełatwo znajdzie oparcie w świecie, a jeżeli już, to podkreślając swoją samoistność, zwróci się przeciwko tym siłom,

które stanowią istotę świata, osobie porzucającej (tu przeciw ojcu). Tak dzieje się w przypadku bohatera *Sklepów cynamonowych*. Żar to jedna z oznak obecności piekła. W opowieści *Sierpień* podkreślona białością, oślepieniem. Znaczyć to może zarazem niewiedzę wynikającą z braku innych barw, więc traktowania wszystkiego jednakowo, a także pewien rodzaj nieznosnego, oczekiwania na koniec, tu związany z powrotem Jakuba. Oszłołomienie natomiast wprowadza żywioł dionizyjski³. Ten zaś spokrewniony jest ściśle z pogańsko – grecką tradycją kultury, tą której przeciwieństwem jest Jakub.

W taki właśnie świat wdziera się Pomona. Być może czytelnik Schulza powie w tym momencie, że wdzieranie się to słowo zbyt śmiałe, zbyt brutalne jak na opisanie pojawienia się Adeli – Pomony, ale tego momentu nie poprzedzają żadne sygnały wcześniejsze, które mogłyby spowodować zapowiedź przybycia służącej – bogini. Wraz z Adelą zjawia się w opowiadaniu *Sierpień* cały szereg znaczeń kierujących czytelnika do świata mitologii, pogaństwa, kobiecości, cielesności, materialności, praktyczności... Do sojuszników Adeli dołączają w *Sierpniu* jeszcze inne kobiety: matka, Tłuja, Agata, Lucja.

Czym dokładnie jest pogańskość postaci *Sklepów cynamonowych*? Najprostszą odpowiedzią na to pytanie jest stwierdzenie, że Jakub przybywa z kręgu kultury biblijnej. To, co nie biblijne nazywane będzie zatem pogańskim. Ale można użyć tego przymiotnika także z innych powodów. Kiedy bowiem na horyzoncie nie ma Jakuba, dominować zaczynają inne siły, które niosą ze sobą cały szereg cech, o których wspomniałem, kiedy przywołana została postać Adeli – Pomony. Wrogie wobec Jakuba są nie tyle same postacie, ale pewne ich istotne właściwości. Wyróżnikiem niemal rudymenarnym będzie na pewno cielesność oraz żywioł siły seksualnej, której pozbawiony wydaje się być Jakub, a której nosicielkami są kobiety. Niektóre zachowania Jakuba świadczą o wielkiej potencji jaką mógłby się na tym polu wykazać, jednak każde kokietowanie go ze strony Adeli lub innych kobiet na kokieterii się kończy i jest tylko narzędziem zapanowania nad nieznosnym starcem. Innym żywiołem różniącym obie strony konfliktu jest możliwość kreacji świata. Kiedy Jakub wydaje się być wielkim twórcą, który niepowodzenia erotyczne potrafi

³ Być może słuszną w tym miejscu będzie uwaga na temat nietzscheańskości dokonań Schulza, zwłaszcza w świetle pracy Nietschego na temat teatru i sztuki greckiej. Pozornie może się wydawać, że to postacie reprezentujące świat pogański bliższe będą szalowi dionizyjskiemu, a Jakub apollinijskiej gloryfikacji snu. Jednak. Wielki herezjarcha łączy w sobie oba żywioły: jego dokonania dzieją się na granicy snu, dnia i nocy, ale to on ożywia w czasie sezonu martwego – zimy, żywioły, które pozostają uśpione. Byłby więc Jakub zarazem apollinijski i dionizyjski. F. Nietzsche: *Narodziny tragedii*, Kraków 2003.

przytłumić tworząc nowe światy, jego przeciwnicy wydają się być poddani rzeczywistości, podporządkowani planowi, w którym wielką wagę przywiązuje się do zachowania zastanego *status quo*.

Nie skądinąd, ale właśnie z bliskiego postaciom kręgu pogańskiego przychodzi wuj Karol. Jego postać jest znękana od *nadużyć płciowych*, a niektóre części ciała przypominają kobietę, nie mężczyznę: *stopy... tłuste i delikatne jak u kobiety* (s. 60). Dodatkowo wuj pojawia się w momencie dla siebie niezwykłym, jako słomiany wdowiec, jest pozbawiony elementu regulującego jego życie płciowe i ziemskie (pragmatyczne) zarazem: żony. Stąd właśnie jego niekonkretność. Podobnie jak mąż ciotki Agaty z *Sierpnia* wuj Karol jest postacią nieważną, niespełnioną i niepełną bez żony, stąd jego nocne wypadki i nadużycia płciowe, które są próbą odnalezienia swojej właściwej istoty w ciele innej kobiety. Mężczyzna samotny w *Skleпах cynamonowych*, to mężczyzna niepełny, a jego pełnia rozkwita tylko dzięki obecności kobiety. Erotyka, z którą tak niezręcznie obchodzi się Jakub, w świecie Karola znajduje pewne ujście, możliwość spełnienia, staje się centralnym jego tworzywem. Dzięki erotycznemu spełnieniu wuj może oddać cześć światu, uzupełniając go o nowych wyznawców pogańskiego kultu płodności. Tym samym stanie on po stronie Adeli, głównej kapłanki, wręcz bogini obrzędu ku czci urodzajności.

Istotną częścią życia Jakuba jest tworzenie, potencja twórcza. Nie ma on szans stać się twórcą nowego życia przez kontakt płciowy, ponieważ w takim rodzaju zespolecia odebrana zostaje mu władza⁴. Jakub natomiast, jak każdy wielki twórca, jest despotyczny, ale także uległy wobec innych form tworzenia, tych form, w których on sam ponosi porażkę. Przykładami jasno świadczącymi o niej są choćby zakończenia poszczególnych części wykładu o manekinach, kiedy Adela za pomocą siły własnej płci i bezsiły wobec niej Jakuba obejmuje nad nim władzę, odbiera mu broń – słowo.

Ważnym spotkaniem z pogańską sferą życia jest opowiadanie *Pan*, gdzie brak Jakuba związany jest z próbą buntu głównego bohatera wobec tradycji, w jakiej został

⁴ Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na szkic Krzysztofa Kłosińskiego: *Schulzowskie modele komunikacji*, gdzie autor buduje opis prozy podobny w pewnym stopniu do przedstawionego w moim szkicu. Kłosiński pisze o odbieraniu władzy mówiącemu przez silniejszego: słuchacza. Nieco wcześniej określa *Sklepy cynamonowe* jako dominacji monologu, gdzie brak jest miejsca na dialog. Słuchacz występujący u Kłosińskiego jest tym samym, czym tu jest każdy członek opozycji stojący naprzeciw Jakuba. Brak dialogu to brak możliwości zespolecia się z przeciwnikiem, ponieważ Jakub ma wyłącznie przeciwników. To także brak możliwości realizacji marzeń twórczych obu stron, które ziszczają się w

wychowany. Opuszcza on bezpieczny krąg domowego podwórka i udaje się w nieznane. Jak się okaże granica podwórka jest granicą kultury: podwórko to krąg biblijny. Otoczone jest ono światem pogańskich postaci i rytuałów. Pan przybywa spoza granic jakieś świata wyznaczył Jakub, właściwie nie przybywa a oczekuje na kolejne ofiary, żeby ukazując się im, oświecić je innością. Owa inność polega głównie na odmienności względem uniwersum jakubowego ogniska domowego. Bohater przypomina tu Buddę, który po raz pierwszy w życiu, opuściwszy zamek, bezpieczną twierdzę zbudowaną przez rodziców, ogląda nieprzyjazny świat, którego istotą nie jest szczęście, ale opanowanie cierpienia, harmonia dzikości i kultury zamiast jednoznaczności – kolorów szaleństwa Jakuba. Pan łączy w sobie postać kloszarda i greckiego boga pasterzy.

III

W starciach wielkich twórców nie tylko zderzają się ich idee, czy propozycje, ale wraz z nimi ściera się cały świat, który podporządkowany jest ich walce. Ważną składową opozycji *Sklepów cynamonowych* stanowi opozycja zima – lato. To właśnie tutaj przebiega jedna z głównych granic schulzowskiego świata. Z rozpoznań Jarzębskiego na ten temat należałoby – jak się wydaje – niektóre propozycje odrzucić⁵. Opis zimy bowiem, jako zupełnie wegetatywnej części roku, jak sugeruje krytyk, nie znajduje odzwierciedlenia na kartach *Sklepów cynamonowych*. Trzeba natomiast przyznać rację Jarzębskiemu, że to lato owocuje wydarzeniami, które burzą ustaloną już strukturę świata, jest to pora wyjątkowego ożywienia nie tylko biologicznego. Latem dochodzi do spotkań z postaciami pogańskimi, do opuszczenia uniwersum jakubowego przez głównego bohatera i samotnych eksploracji.

zupelnie innych obszarach. K. Kłosiński: *Schulzowskie modele komunikacji* (w tegoż), *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000, s. 189 – 198.

⁵ J. Jarzębski: *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, (w tegoż) *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 184 – 185.

Wakacyjny okres będący swoistym wypuszczeniem na wolność jest także *zostawieniem na pastwę*. Już pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych* zawiadamia o pewnej stałej właściwości lata. Jest ono czasem bez ojca, czasem opuszczenia, osamotnienia. Latem właśnie ujawnić swoją siłę mogą żywioły spoza świata biblijnego. Zima natomiast zdominowana jest przez obecność Jakuba. Odbiera on siłę pogaństwu, ale go nie zwalcza, musi sobie poradzić z życiem w świecie, w którym istnieje potężna, przeciwna mu formacja.

Pozornie może się wydawać, że Jakub całkowicie jest oddany Jahwe. Imię jego, wiążące go z biblijnym synem Izaaka, ustawia go w pozycji tamtej postaci. Spełnia on z całą pieczołowitością zadania, jakie powierza mu jego patron.

Schulzowski Jakub silny potęgą swojego biblijnego protoplasty wykonuje zadania powierzone mu przez przodka. Przedstawia się nam w scenie, w której walczy z Bogiem jak Jakub w *Biblii* z posłannikiem bożym, i w której wyraźnie porównany jest do swojego poprzednika (*jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem* [s. 17]). Z kontaktu z Jahwe ojciec wychodzi odmieniony, staje się powoli przeciwnikiem Boga, któremu chce odebrać atrybuty. Oczywiście przychodzi na myśl *Traktat o manekinach*, ale nie jest to jedyne miejsce, w którym obserwujemy Jakuba postawionego w opozycji do Boga. Początkowo tylko z boską wszechwładzą Demiurga próbuje polemizować Jakub. Za sojuszników wybiera ptaki (*Zaczęło się od wylęgania jaj ptasich* [s. 23]). Dopiero po doświadczeniu z ptakami Jakub może się zdecydować na mocniejsze słowa sprzeciwu wobec Jahwe. Zaprezentuje je w wykładzie na temat materii i jej ożywiania, w wykładzie na temat manekinów. Czy realizują się te założenia w praktyce? Oczywiście, że tak. Sam Jakub jest tego najlepszym przykładem, w opowieści *Karakony* zastajemy go w zupełnie innej postaci. Główny bohater w rozmowie z matką, poszukując obecności utraconego ojca mówi: *...jestem pewny, że ten kondor to on* (s. 90). Jakub przeniesiony do innej formy istnienia być może nie stanowi już takiego zagrożenia dla wszechwładzy tworzenia Jahwe, jednak czytelnik szybko zostaje wyprowadzony z błędu – Jakub nie mógł tak po prostu odejść do innej formy bytu, jego istnienie jako Jakuba, a nie kondora, odradza się w trzynastym, dodatkowym miesiącu.

W *Nocy wielkiego sezonu*, bo tu pojawia się dodatkowy czas umożliwiający istnienie ojcu, członki opozycji są najsilniejsze. Jakub jest stwórcą świata, który mu się

przeciwstawia, i to ojciec ponosi klęskę⁶. Wielki herezjarcha przejmując na kartach tej opowieści jeden ze starotestamentowych atrybutów Jahwe: gniew. Ale nawet to upodobnienie się do Boga nie ocala Jakuba przed klęską. Ostatecznie to on jest przegranym, ale nie znaczy to, że wycofuje się ze świata. Przegrywa tylko bitwę, walkę o dominację, jednak nie może dopuścić do trwałego zniknięcia z tego uniwersum. Istnieje on bowiem jako jeden z elementów równowagi świata, jego niezachwianej proporcji, zmagania się sił: pogańskiej i biblijnej, sprofanowanej i uświęconej.

IV

Adela to centralna żeńska postać *Sklepów cynamonowych*. Tylko ona dostaje imię stawiające ją wśród bogiń. Jakub musi mieć przecież przeciwnika godnego biblijnego herezjarchy. Pomniejsi jego przeciwnicy nie mają wyraźnie określonego miejsca pośród postaci mitologicznych. Pozwala to na przypuszczenie, że dramat tej opowieści rozgrywa się nie tylko na granicy pomiędzy światem Biblii i kultury greckiej. Ważną postacią stojącą po innej niż Jakub stronie barykady jest m.in. Tłuja, która traktuje przyrodę w sposób służebny i erotyczny:

...kretynka, ochrypla od krzyku w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem
z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością jej

⁶ Jak pisze Władysław Panas w *Nocy wielkiego sezonu* Jakub ponosi klęskę, na którą składają się wszystkie opowieści *Sklepów cynamonowych*. Staje się bankrutem absolutnym. Dla Panasa jest to bankructwo poezji wobec tłumu pragmatycznych banalnych ludzi. Rysuje więc badacz opozycję poezja: świat, w której ta pierwsza nie ma szans przetrwać wystawiona na pastwę tłumu. W. Panas: *Apologia i destrukcja* (w:) *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej – Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 237 – 251.

rozpustnej *chuci*, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej *dzikiej płodności*(s. 8).

Tłuja jest kolejną po Pomonie postacią należącą do porządku pogańskiego (w sensie bycia poza formami cywilizowanej religijności, religijności nietwórczej i bliskiej stopienia się z naturą) występującą w opowieści o sierpniowej nieobecności Jakuba. Nieobecność wielkiego herezjarchy powoduje nie tylko pozostawienie bohatera na pastwę postaci proveniencji pogańskiej, ale także, a może przede wszystkim, na pastwę kobiet. Nieobecność Jakuba to pozbawienie świata siły męskiej, a także wszystkich atrybutów związanych z męskością razem z siłą kreacji, potencją biologiczną. Jak się jednak okaże świat ten nie potrzebuje pierwiastka męskiego, bez niego też potrafi opanować rzeczywistość. Kolejne, pojawiające się w opowieści *Sierpień* kobiety, mają wzmocnić i potwierdzić dominację swojej płci.

Jest tak też w przypadku ciotki Agaty. Jej *płodność niemal samoródca* jest pogańskiej proveniencji podobnie jak zakwitająca właśnie płodność jej córki Łucji, która pojawia się nieszczęśliwa z *powodu swych rumieńców, które bezwstydnie mówiły o sekretach menstruacji*. Mężczyzna nie zostaje nawet dopuszczony do aktu, bez którego do tej pory nie mogło się odbyć zasilanie świata w kolejnych potomków. „Samoródczość” ciotki ostatecznie pozbawia mężczyzn złudzeń co do ich roli w tym świecie (stają się marionetkami na usługach kobiet). Stąd właśnie unieważnienie postaci wujka, czy skazanie kuzyna na niekreacyjne obcowanie z pornografią⁷. Bez Jakuba świat *Sklepów cynamonowych* pozbawiony zostaje potrzeby istnienia mężczyzny, stąd konieczność istnienia ojca, który nie tylko ocala równowagę świata, ale także przywraca mężczyźnie jakąkolwiek funkcję.

Z pierwotnej biblijno – pogańskiej opozycji zaczynają wyłaniać się kolejne, które niekoniecznie muszą wynikać z tej pierwszej, ale granica między nimi pozostaje niezmienna. Kolejne nawarstwianie się przeciwieństw i opozycji nie odrywa się od pierwotnego zderzenia kultur utożsamionych w postaciach. Opozycje *Sklepów cynamonowych* wynikają

⁷ Artur Sandauer widzi w figurze kuzyna oglądającego pornograficzne zdjęcia *wywołanie „blamażem” pogardy partnerki*. Oznacza to możliwość obecności mężczyzny jako elementu aktywnego. A. Sandauer: *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (Próba psychoanalizy)*, (w tego:) *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, t. 1. s. 622.

z siebie nawzajem i przenikają się. Często nie sposób przewidzieć, która jest ważniejsza. Uznając jedną można pominąć inną lub zauważyć, że tę samą opisuje się z drugiej strony. Świat schulzowskiej mitologii jest uniwersum bez wyraźnego centrum, z którego można czerpać ostateczną siłę, centrum jest rozbite, podwojone, a zarazem całość jego znaczeń nanizana jest na wspólną oś, wewnętrzne miejsce dziania się⁸.

Wspomniana już wyżej opozycja lata i zimy pojawia się na marginesie głównych opozycji: świata Jakuba i świata jego przeciwników. Jednak ona wyznacza też możliwość trwania obu sił, granicę ich dominacji. Lato jest to czas odkrywania zakazanego, to czas dominacji sił pogańskich, także braku ojca, to tę opozycję wyjaśnia pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych*. Niech jeszcze raz zabrzmi najważniejszy dla tego szkicu cytat:

W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich (s. 3).

Pozbawiony ojcowskiej opieki, pozostawiony wśród kobiet⁹ młody bohater poszukuje oparcia w nich właśnie. One jednak proponują pogańską płodność, zamiast szaleństwa poszukiwań nowej formy, jaką proponuje Jakub. Wraz z odejściem lata płodne łona kobiet tracą władzę absolutną nad światem, powraca do niego Jakub i obejmuje centralną pozycję. Jednak centralność nie powoduje władania światem, raczej tylko jego dopełnienie.

Zima stanowi swoistą psychomachię, która latem zostaje zawieszona ze względu na nieobecność jednej ze stron. Kiedy przyjąć taką interpretację zmagania się tych sił, opuszczenie placu przez Jakuba można by interpretować jako wystawienie na próbę tego, o kogo toczy się bój, a peregrynacje bohatera jako uleganie pokusie. W takim wypadku całość *Sklepów cynamonowych* określić można jako walkę kultur, ale nie w znaczeniu antropologicznym, tylko metafizycznym: stracie się dobra i zła w walce o duszę.

⁸ Nie mam tu oczywiście na myśli centrum przestrzennego, ale pewną formę rozbicia centrum poznawczego. Bohater posiada możliwość poznania rzeczywistości dzięki medium kobiecemu, jednak wie (wszak historię tę opowiada nam dorosły), że taki sposób wędrówki po świecie rozbija jego „jakubową” integralność.

V

Jeszcze inny aspekt opozycji zaobserwować można w przypadku światła i ciemności, a mówiąc ściślej, dnia i nocy. Zwrócił już na to uwagę Panas w *Księdze blasku*¹⁰, jednak jego interpretacja nie miała wskazać na budowę tej prozy w oparciu o opozycje, ale na obecność kabały w dziele Schulza. Dzień, właściwie środek dnia panuje zawsze, kiedy cała opowieść osadzona jest w czasie letnim. Sierpniowe wyjścia poza dom zawsze odbywają się w samo południe, spotkanie oko w oko z Panem następuje w samo południe letniego dnia. Wyłamuje się z tego schematu wuj Karol, który powraca do domu późną nocą, ale jego powrót poprzedzony jest informacją o wyjściu, które następuje popołudniem, nie wieczorem. Jednak nad opowieścią o wuju Karolu zawisły chmury niechlebnego podglądactwa, więc oddając się temu procederowi lepiej zasłonić się w ciemnościach niż narażać na ujawnienie w pełnym świetle dnia. Pojawienie się Jakuba niemal zawsze wiąże się z nocą, wieczorem, ewentualnie wczesnym rankiem, ale przed wschodem słońca. Gdyby przystać na interpretację Panasa z *Księgi blasku*, trzeba by stwierdzić, że Jakub to figura największego możliwego oddalenia od Boga – Światłości. Właśnie nocą uaktywnia się siła Jakuba.

Nie należy oczywiście zapominać, że Jakub jest *zaprzysiężony tamtej sferze* i samo to zaprzysiężenie jest opozycją, jest odwrotem od świata, rzeczywistości, ponieważ jest to zaprzysiężenie „tamtemu”. Tu właśnie ujawnia się najmocniejsza opozycja, mocniejsza, być może, nawet od opozycji kultur: biblijnej i pogańskiej. Tamta sfera to odwrotność wszystkiego z czym mamy do czynienia w uniwersum *Sklepów cynamonowych*. Tamta sfera może być przeciwieństwem wszystkiego, z czym przychodzi się spotykać czytelnikowi w

⁹ Brat, który mógłby stanowić wsparcie, poza wzmianką w pierwszym zdaniu nie występuje, jakby jego byt został zawieszony na czas nieobecności ojca, chyba, że władza kobiet nie pozwalała na zbliżenie się dwóch braci: siły wobec nich przeciwnej, opozycyjnej, więc niebezpiecznej.

obcowaniu z lekturą schulzowskiej mitologii. Wynika to mianowicie z faktu, że „tamta sfera” nie jest określona, nie wiąże się z niczym konkretnym, możemy się jej jedynie domyślać. Mogą to być peregrynacje w świat ptaków, rozmowy z Jahwe, bluźnierstwa, niepraktyczność, trzynasty miesiąc. Cokolwiek więc znajdziemy w *Skleпах cynamonowych*, co nie ma odbicia w Jakubie może być przeciwieństwem „tamtej sfery”. Tamto jest więc tylko tym czym nie jest to, co jest.

Sprawa opozycji w *Skleпах cynamonowych* jest jedną z kwestii zasadniczych. Wskazuje ona wyraźniej na pewne elementy tej prozy, elementy ważne dla odczytania kilku sensów. Oprócz zaznaczonych tu centralnych elementów układanki, ważna wydaje mi się opozycja dotycząca pór roku, ponieważ ona wyznacza kręgi działań sił, które rządzą tą prozą. Podporządkowuje także działanie kultury działaniu natury, wpisuje porządek kulturowy w porządek przyrody. Przenikanie i wzajemne uzależnianie obu tych sił być może wyjaśniało pochodzenie kultury, ułatwiało jej interpretację. Pokazując jej uzależnienie od natury Schulz wskazał na pewne potrzeby człowieka, potrzeby zastąpienia obumarłej przyrody w jej wegetatywnym stadium. Zimą więc, w okresie niepłodnym dla świata natury, kultura wyda na świat twórcę, tego który przypomni o potencji świata. Kiedy następuje największa płodność przyrody, twórca znika ze świata, bo ten nie odczuwa potrzeby posiadania go.

Osobną sprawą jest jeszcze „tamta sfera”, która, nie oznaczając niczego konkretnego, znaczyć może wszystko i stąd nierozstrzygalność tego czym jest. Może być tym lub/i tamtym, ale jest tym tylko, co uda się opowiedzieć o Jakubie lub tym, czym Jakub nie jest, kiedy objawia się w świecie, czyli w opowieści *Sklepów cynamonowych*. Wielki eksperyment Schulza polega tu najprawdopodobniej na stworzeniu świata, który pozornie posiada spójność i wydaje się być w każdym calu podobny temu, który znamy z codziennego doświadczenia. Jednak tam, gdzie spodziewamy się znaleźć odpowiedzi, trafiamy na szereg zagadek, nierozstrzygalnych kwestii: *piękny pozór światów smu*¹¹. W ten sposób, za Nietschem, moglibyśmy określić istotę schulzowskiej opowieści. Rzeczywistość

¹⁰ W. Panas: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

¹¹ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii*, Kraków 2003, s. 20.

jako piękny sen, więc pozór. Brak możliwości odnalezienia jednoznacznych odpowiedzi, to brak możliwości odnalezienia prawdy, która niedostępna jest, kiedy świat okazuje się ułudą.

Nieprawdziwość, nierzeczywistość rzeczywistości stała się jednym z tych elementów modernizmu, które skierowały myśl twórców w stronę stwarzania reguł własnej sztuki. U Schulza każdy element świata jego opowieści świadczy o sobie jako o sile stwórczej. Jednym z najtrafniejszych sformułowań określających specyfikę tego, co schulzowskie jest określenie Sandauera: *rzeczywistość zdegradowana*. Drohobycki pisarz degraduje to, co realistyczne, nie stara się odtwarzać, tylko stwarzać, co powoduje, że każda postać, która w *Sklepach cynamonowych* ma wpływ na świat, posiada swoją siłę, która może dowolnie ów świat przeformułować.

Z rozpoznań Stali na temat czasu w utworach autora *Traktatu o manekinach* wynika, że świat schulzowski oparty na wspomnieniu wydarzeń, określić można jako podróż do własnej przeszłości. Zresztą do żadnej innej – sugeruje Stala – nie mamy dostępu, jedynie do własnej¹². Myślę, że nie tylko czasu dotyczyć mogą wnioski badacza, ale – jeszcze dalej – całej rzeczywistości. Stąd konflikty pomiędzy poszczególnymi bohaterami schulzowskich historii. Każdej z tych postaci autor nadaje takie cechy i rysuje przywiązanie do tak odległych od innych bohaterów tradycji i wartości, że niemożliwe jest wspólny sąd nad rzeczywistością. Kieruje nas to w stronę relatywizmu w postrzeganiu i poznawaniu rzeczywistości. Bardzo odległy od siebie jest świat postaci, które Schulz kreuje na główne w swoich tekstach. Stąd tak wiele tu starć, *spotkań wrogich sobie potęg*, jest także *wielka rozprawa*, jest także gniew Jakuba. Wszystkie te elementy, dowody nieprzystawalności w mniejszym lub większym stopniu mówią o degradacji, przewartościowaniu wspólnego oglądu świata.

Istotnym elementem będzie wielorakość a zarazem nieprzystawalność do siebie światów, które są dostępne poszczególnym bohaterom *Sklepów cynamonowych*. Świadczy to o podwójnym relatywizmie. Najpierw będzie ten, o którym pisał Stala, dotyczący dostępności przeszłości. Ten typ relatywizmu kształtuje się na poziomie autor – rzeczywistość. Drugim poziomem będzie ten, który autor wpisuje w tekst i który nie pozwala na pogodzenie różnic pomiędzy poszczególnymi postaciami.

¹² K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 105 – 106.

Rzeczywistość to nic pewnego, zdaje się mówić Schulz.

SKLEPÓW CYNAMONOWYCH **WIELORAKOŚĆ JEDNOŚCI**

Czytając *Sklepy cynamonowe* natknąć się można na ciągle mówienie o tym samym¹. To samo, które przemawia do nas z kart schulzowskiego debiutu osiąga status wszystkiego, wypełnia całą przestrzeń znaczeniową tekstu. Jest więc to jedno w wielości. Dzieciństwo, Jakub, mit, oniryczność... Schulzowskie „to samo” przybiera wiele różnych oblicz. Nie pomylił się jednak Sandauer, który jako pierwszy o tej prozie napisał, że trafia się tam ciągle na ten sam motyw zasadniczy. Debiut Schulza broni tezy o nieskończonej metaforze tekstu, o unieruchomienie której Roland Barthes oskarżał krytykę strukturalistyczną². Broni się przed ostateczną interpretacją, co jest znamienne dla literatury modernistycznej, ale poddaje

¹ Por. A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, (w tego:) *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 557.

² R. Barthes: *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t.2, Kraków 1972, s. 133.

się próbom odczytania, ujawniając coraz to nowe oblicza przed zniecierpliwionymi prawdy krytykami i uważnymi czytelnikami.

Mimo niemożliwości znalezienia ostatecznego rozwiązania zagadki tekstu Schulza, krytyk nie staje jednak bezradny. Prozaikowi temu nie chodziło o spotęgowanie efektu, który podjął Stephane Mallarme, rozwijając literaturę modernistyczną. Oczywiście nie można powiedzieć, że twórczość Schulza jest realistyczna (przynajmniej nie na pewno), ale nie jest odrealnianie jej jedynym celem. Znaczenie *Sklepów cynamonowych* rozwarstwia się i rozprasza, nie pozostaje w stałym porządku, ale się stwarza ciągle, przy każdej lekturze³. Schulzowska metafora staje się nieskończona.

Praca niniejsza to kolejna (podobna) próba, ale także chęć wykazania niekończącej się metaforyki i znaczenia. Zwłaszcza w części dotyczącej opowieści *Sklepy cynamonowe* chciałem zwrócić uwagę na – z jednej strony – centralność tego tekstu w kontekście całości debiutu Schulza, z drugiej zaś – na jego możliwości metaforyczne, nie wszystkie, rzecz jasna. W próbach interpretacyjnych fragmentu *Sklepy cynamonowe* zwróciłem uwagę na te konteksty, które wydawały mi się najoczywistsze dla rozumienia zasad kierujących całością, a tym samym na konteksty – jak się zdaje – najważniejsze.

Drugi punkt centralny, jakim jest wykład na temat twórczości: *Traktat o manekinach*, wybrałem ze względu na jego inność w kontekście całości, a tym samym wpisanie się schulzowskiego debiutu w charakterystyczny dla lat trzydziestych styl nieciągłego prowadzenia fabuły (czego najjaskrawszy przykład dał Gombrowicz w *Ferdydurke*).

³ Włodzimierz Bolecki we wstępie do drugiego wydania *Poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* stwierdza, że narracja, podobna do schulzowskiej, staje się *serią wydarzeń językowych rozgrywających się w czasie czytania*. Samo to zdanie sugeruje możliwość stworzenia nowego modelu czytania prozy lat trzydziestych i późniejszej jako takiego, który nie poddaje się biernie czytelnikowi, ale stwarza przy każdej próbie lektury. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996, wydanie II, s. 21.

SKLEPY CYNAMONOWE

MAPA / TOPOGRAFIA

Kolejna, następująca bezpośrednio po *Skleпах cynamonowych* opowieść Schulza o Drohobyczu rozpoczyna się od spojrzenia na mapę:

Mój ojciec przechowywał w dolnej szufladzie swego głębokiego biurka starą i piękną mapę naszego miasta.

Był to cały wolumen in folio pergaminowych kart, które, pierwotnie spojone kawałkami płótna, tworzyły ogromną mapę ścienną, w kształcie panoramy z ptasiej perspektywy.

Zawieszona na ścianie, zajmowała niemal przestrzeń całego pokoju i otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladożółtą wstęgą, na całe pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofałdowane przedgórza, ciągnące się ku południowi, naprzód z rzadka, potem coraz tłumniejszymi pasmami, szachownicą okrągławych wzgórz, coraz mniejszych i coraz bledszych, w miarę jak dochodziły ku złotawej i dymnej mgłę horyzontu (s. 74).

Zarówno w przytoczonym fragmencie z *Ulicy Krokodyli*, jak i w *Skleпах cynamonowych* czytelnik prowadzony jest przez ulice miasta w taki sposób, by mógł się zorientować, w którym jego miejscu się właśnie wraz z bohaterem znajduje. W poprzednich częściach schulzowskiej mitologii niemal nie występują informacje topograficzne. Jest oczywiście *Sierpień*, z którego można się dowiedzieć, że miasto, w którym dochodzi do kształtowania się osobowości bohatera, posiada rynek. Żadna to jednak pomoc w ustaleniu szczegółów topograficznych miejsca pobytu bohatera *Skleпów cynamonowych*. Historie przytoczone przez Schulza między *Sierpniem* a *Skleпami cynamonowymi* niewiele wnoszą do możliwości odkrycia miejsc poruszania się bohaterów. Miasto mniej znaczy w kategoriach geograficznych, a więcej jako pewna przestrzeń, w takim rozumieniu, jak pisze o niej Jarzębski:

Przestrzeń w dziele Schulza utożsamić można z przestrzenią mityczną w rozumieniu Cassirera, która – w ostrej opozycji jaką operuje poznanie czyste – wyróżnia się tym, iż nieustannie ją trzeba odnosić do sfery sensu oraz wartości. U Schulza wszelkie lokalizacje są pozorne. Nazwy ulic to raczej hasła przywołujące określone emocje, niż precyzyjne wpisanie wydarzeń w mapę. W »Skleпах cynamonowych« np. bohater układa marszrutę i liczy przecznice tylko po to, by zapaść się w labirynt uliczek wiodący na manowce sennych przywidzeń⁴.

⁴ J. Jarzębski: *Czasoprzestrzeń czasu i marzenia w prozie Brunona Schulza* (w tego:) *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 171 – 172.

Rzeczywistość okazuje się jednak na tyle nieprzystawalna do swojego topograficznego wizerunku, że mapa miasta, przez które podąża bohater opowieści z teatru do domu, na nic by się tu nie zdała.

Wszechświatem dla całego tomu zdaje się być dom. Jednak przestaje on wystarczać bohaterowi, który prowadzi samodzielne peregrynacje umożliwiające mu rozszerzenie uniwersum. W pewnym momencie okazuje się, że ojciec, Jakub, jest za słaby, by zatrzymać syna jedynie w przestrzeni domu. *Zaprzędany tamtej sferze* poddaje się woli żony i opuszcza miejsce, w którym posiada przewagę nad innymi. Poza domem Jakub słabnie, co pozwala na taki splot wydarzeń, że syn zostaje sam wypuszczony na ulicę. Na ten krok milcząco zezwala matka.

Po wyjściu z teatru na ulicę, syn doznaje nowego uczucia – wolności i nieskrępowanych niczym możliwości eksploracji. Jednocześnie, będąc poza progiem tego przybytku kultury, znajduje się w nieznanym świecie. Owszem, jego świadomość położenia pewnych punktów w mieście jest wysoka, jednak już po chwili okazuje się zupełnie bezużyteczna. Przestrzeń zostaje naznaczona innym niż dotychczasowy planem topograficznym. Świat poza domem, poza rodzicielskim bezpiecznym objęciem okazuje się być iluzją, która nigdy nie zostanie sprowadzona do jednej właściwej matrycy. Jednak mimo świadomości oszustwa, bohater nie rezygnuje z możliwości kolejnych peregrynacji. Poszukiwanie ezoterycznych sklepów staje się dla niego prowokacją do poszukiwania odpowiedzi na inne pytania związane z nieznanymi dotąd miejscami. Dlatego kolejną przygodę przeżyje na ulicy Krokodyli.

Opowieść *Sklepy cynamonowe* jest momentem przełomu, wyjściem poza utrwalone miejsca działania. Nowe miejsca okazują się labiryntem, chęć odnalezienia właściwej drogi, niemożliwa. Każda ulica pętli się, bohater kluczy. Wiedząc, gdzie się znajduje, znając drogę do domu, gubi się za każdym razem, a cel ani się zbliża, ani oddala. Ponieważ jest to przestrzeń mityczna, oniryczna, bohater nie mogąc odnaleźć się w topografii, nie tyle jest zagubiony, co bardziej zawieszony, a sprawa dotarcia do domu, to nie chęć przemierzenia odcinka drogi, ale próba sił poznawczych. Próbuje więc trafić do miejsc pośrednich, przez mniejsze odkrycia dotrzeć do największego: domu. Wyznacza więc mniejsze, pośrednie cele, szatkuje drogę, by jak najgłębiej osadzić się na właściwym torze. Okazuje się jednak, że zamiast wyjścia na prostą, popada w coraz głębszą iluzję, rzeczywistość otwiera przed nim coraz to nowe nieznane oblicza. Nie dociera więc nigdy do domu, nie znajduje sklepów

cynamonowych, zdaje się na łaskę woźnicy, który jest głupszy od własnego konia, i który wkrótce zostawia go samego z koniem, a ten ciągnąc chłopca w bryczce, wkrótce ginie. Nawet z pozoru udane przejście przez gmach szkoły okazuje się kolejną iluzją, bohater odtwarza z pamięci rzeczywistość, ale ta jest już odmienna, a prawdopodobnie wcale jej nie ma. Nie dotarłszy do domu, postanawia wraz z kolegami udać się do szkoły. Jednak tam też najprawdopodobniej nie docierają, kończy bowiem tę historię wymowny wielokropek, który potęguje przekonanie o wielości światów, które bohater może spotkać w drodze do kolejnego wyznaczonego celu.

DROGA. LOT IKARA W POPRZEK CZASU

Topografia, możliwość zestrojenia literackiego obrazu z rzeczywistą mapą jest dla Schulza jedynie możliwością, nigdy jednak niezrealizowaną. Miasto istnieje na tych kartach jedynie jako widmo pewnych zapamiętanych obrazów.

Dziecko – bohater schulzowskiej opowieści. Idzie i biegnie przez miasto, ale nie cel się tu liczy. Ważniejsza jest sama możliwość odbycia drogi. Błądzenie okazuje się być bardziej pociągające niż proste dotarcie do celu. Przesuwanie się od punktu A do punktu B po linii prostej, nawet najkrótszą trasą, jest domeną ludzi, których można by nazwać potomkami Dedala. Cechuje ich pragmatyzm, a najważniejsze jest jak najszybsze osiągnięcie celu. Bohater Schulza bliższy jest nieposłusznemu synowi wielkiego wynalazcy i budowniczego labiryntu⁵. Labirynt Dedala przeniesiony zostaje do świata Schulza. Ten jednak jest bardziej skomplikowany i właściwie bez wyjścia, nie pojawia się tu Ariadna, która - podpowiadając pomysł z nicią - pomogłaby bohaterowi wyjść na wolność. Ariadna istnieje w *Sklepiach cynamonowych* na tej samej zasadzie, na której opiera się cały ten świat

⁵ Na temat labiryntu w tekstach Schulza pisze Jarzębski, który zauważył m.in., że ten, kto żyje w rzeczywistości schulzowskiej żyje w labiryncie i w nim błądzi. J. Jarzębski, op. cit., s. 192 – 195.

- jedynie jako potencja, niewykorzystana możliwość. Miasto *Sklepów cynamonowych* mnoży się w sobie, dodaje do siebie kolejne możliwości. Robi to w taki sposób, by nie można było sobie poradzić z wydostaniem się poza obręb jego oddziaływania. To miasto wydaje się być żywe i stanowi dowód na możliwość samodzielności z pozoru martwych i nieświadomych bytów.

Dla bohatera jednak ważniejsza od dotarcia do celu jest możliwość samej przygody podróży. Droga staje się nie tyle odbyciem marszruty, ale prowokacją do przeżywania kolejnych przygód. Nie zaprowadziła ona nigdy bohatera do celu. Także cele pośrednie jakie stawia przed sobą bohater są poza obrębem możliwości dotarcia do nich. Ale przecież Ikar nigdy nie osiąga brzegów wyspy, rozkoszuje się samą możliwością przygody drogi.

Poszukiwania schulzowskiego bohatera nie ograniczają go do powtórzenia pierwszego ostatniego zarazem lotu Ikara, ale wykraczają poza tę postać i tamto wydarzenie.

Innym ważnym elementem drogi jest przygoda poznawcza. Bohater stara się dotrzeć do istoty rzeczywistości, w której się znalazł. Poszukiwanie właściwego wyjścia jest poszukiwaniem prawdy o świecie, próbą odpowiedzi na pytanie o to, co jest istotą świata.

Bohater *Sklepów cynamonowych* nie tyle idzie, w fizycznym znaczeniu tego słowa, co odbywa podróż wewnątrz wyobraźni. Tu nic nie dzieje się na powierzchni. Schulz dokonuje nie tylko odzyskania czasu, jak zrobił to Proust⁶, ale podąża w poprzek niego. Droga, którą podróżuje co jakiś czas zatrzymuje się, by biec w innym – niż obrany – kierunku. Skupiają się w tej historii obydwa momenty potraktowania drogi przez autora *Sklepów cynamonowych*: ikaryjski – traktujący odcinek drogi do przebycia jako prowokację do niebezpiecznych, ale fascynujących peregrynacji i drugi, joyce'owski – podążanie prostopadłe do osi czasu.

⁶ Na ten temat K. Stala: *Na marginesie rzeczywistości*, Warszawa 1995, s. 129 – 136.

RODZICE

Troska o portfel opuściła mnie zupełnie. Ojciec, pogrążony w swych dziwactwach, zapewne zapomniał już o zgubie, o matkę nie dbałem (s.73).

Cytat obrazuje jasno stosunek bohatera do rodziców. Jednak nie różnica stosunku do nich jest tutaj ciekawa, ale właśnie jej brak.. Ojca można zaniedbać, ponieważ *zaprzedany tamtej sferze*, nie zwróci uwagi na niedotrzymanie umowy o przyniesieniu portfela przez syna. Na matkę bohater nigdy nie zwraca uwagi, jest ona jedynie epizodyczną postacią mitologii.

Opowieść *Sklepy cynamonowe* to jedno z niewielu miejsc całej historii schulzowskiego debiutu, w którym obserwujemy rodziców w interakcji. W innych fragmentach w pobliżu siebie nie występują. Owszem są małżeństwem, mieszkają razem, ale kobietą bliższą Jakubowi jest raczej Adela. Rodzicielka zaś pojawia się w miejscach, których nie zapelnia sobą Jakub: kiedy wyjeżdża z miasta, kiedy już go nie ma wśród ludzi (co wcale nie znaczy, że nie ma go wśród żywych). Jest w większości przypadków tak, jak w zdaniu opowieści *Ptaki*:

Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czią i uwagą darzył Adelę (s. 22).

Ojciec

Już pierwsze zdanie opowieści *Sklepy cynamonowe* wprowadza jego postać, ale nie jest to wyjątek. Kiedy przyjrzyć się innym historiom także znajdziemy w nich Jakuba już na początku. Można powiedzieć, że całość *Sklepów cynamonowych* to opowieść o nim. W opowieści o onirycznym powrocie syna z teatru do domu już od pierwszego zdania ojcu zostaje nadany rys tragiczności. Jest on *zatracony*, *zaprzedany*, *zaprzysiężony tamtej sferze*. Wręcz z nachalnością powtarza się w tych słowach prefiks *za-*. Stary herezjarcha nie jest po prostu *stracony dla...*, *sprzysiężony z...* czy *sprzedany.....*. Prefiks *za-* podkreśla stan w jakim znajduje się Jakub, jego moment przejściowy, zawieszenie pomiędzy światami. Zaryzykuję nawet tezę, że prefiks ten ma podkreślić zasadę Jakuba, który jest odwróconą Alfą i Omegą. Ryzyko takiego odczytania istnieje tylko w momencie, kiedy skojarzymy tę metaforę ze starotestamentowym imieniem Boga. Jednak nie będzie to bluźnierstwem, ponieważ Jakub odwraca role, jakie do tej pory pełnił człowiek wobec Jahwe. Tym samym obala ustalony porządek i zwraca się przeciwko Niemu. Odwrócenie się Jakuba, stanie się zaprzeczeniem Najwyższego:

Demiurgos nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów (s. 35).

Imię Boga, które pada w wypowiedzi Jakuba, ratuje go przed bluźnierstwem. Nie walczy on z Jahwe o możliwość stwarzania, kreacji, ale z pewną zasadą filozoficzną, która, owszem, przybiera cechy Najwyższego, ale nim nie jest, nie staje się jego imieniem. Jednak uświadamiając światu, że nie tylko Bóg może być twórcą, ale każdy, kto tylko posiada w sobie potencjał i potrzebę kreacji, Jakub odbiera Jahwe jego główny atut. Wielki herezjarcha nie stwarza *ex nihilo*, nie tworzy także świata skomplikowanego, nie jest nieskończony, ani czasowo, ani twórczo, stąd pojawia się jako odwrotność boskiego znaku wypełnienia własnym bytem całości świata: Alfą i Omegą. Podkreśla to prefiks *za-*. Tam, gdzie kończy się kreacja Boga zaczyna się tworzenie Jakuba.

Należy pamiętać, że Jakub został *zaprzysiężony tamtej sferze*. Trzeba sobie też zadać pytanie o to, czym jest ów tajemniczy inny świat, zwłaszcza, że autor nie mówi o nim wprost. Z pomocą przychodzi ów nachalny prefiks, organizujący położenie Jakuba. Zaraz

po inicjalnym zdaniu *Sklepów cynamonowych*, w którym mowa o zwróceniu się ojca w inną, niż świat stronę zostajemy poinformowani o zbliżeniu się go do świata zwierząt. To zbliżenie przebiega i na poziomie wyglądu...

Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem (...) – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego lisa (s. 61).

...a także na poziomie komunikacji:

...porozumiewał się wówczas spojrzeniem z naszym kotem, który, również wtajemniczony w ten świat, podnosił swą cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarz, mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu (s. 62).

Już niedługo Jakub wystąpi dosłownie w roli zwierzęcia, zostanie kondorem stojącym na szafie:

A jednak (...) jestem pewny, że ten kondor to on (s. 90).

Zauważył już Jarzębski, że u Schulza - „przedmioty nie zmieniają się, ale okazują się być czymś innym”.⁷ Z ludźmi jest tu podobnie jak z przedmiotami, także okazują się kimś, kim nie byli dotąd.

Chciałbym jeszcze na chwilę powrócić do cytatu, w którym Jakub porozumiewa się z kotem. Pomaga on odkryć specyfikę zastosowania prefiksu *za-*. Jakub znajduje się pomiędzy światami, pomiędzy rzeczywistością domu, światem kolorowości, który sam stwarzał, a tajemniczą *tamtą sferą*. Nie dziwi fakt, że porozumiewa się właśnie z kotem a nie innym zwierzęciem. To ten ssak posiada dziewięć istnień, najwięcej wie o innych rzeczywistościach. Posiada tajną wiedzę na temat szczeliny, która znajduje się między

⁷ J. Jarzębski, op. cit., s. 198.

światami, między ostatnią i pierwszą literą alfabetu. Pamiętać należy, że u Schulza światem rządzi przede wszystkim język, ustanawia i organizuje rzeczywistość. *Nienazwane nie istnieje dla nas* (s. 383) deklaruje Schulz w podstawowej dla siebie wypowiedzi krytycznej: *Mityzacja rzeczywistości*. Z prefiksem *za-* dzieje się u Schulza tak, że w gramatykę wdziera się metafizyka, a dla pisarza mowa *jest metafizycznym organem człowieka* (s. 386). Mamy tu do czynienia ze szczeliną między światami, ale także z nieznanym innym światem, do którego zmierza Jakub. Jednak nie jest to, jak by się mogło zdawać, prosta transformacja człowieka w zwierzę, ale przejście ze sfery życia do sfery mitu. Być może już w nagłosowym zdaniu opowieści *Sklepy cynamonowe* Schulz przyzwyczają nas do tego, że Jakub odejdzie z tego, powieściowego świata⁸. Jednak odejście ze świata nie oznacza tu ostatecznej utraty życia, ani odejścia w zaświaty. Jest to raczej transformacja w inny byt, taki, z którego można odzyskać daną postać dla ponownego pojawienia się w tej sferze. Stamtąd możliwe są powroty. Wraca też Jakub w czasie trzynastego miesiąca w opowieści *Noc wielkiego sezonu* i nic tam nie wskazuje by kiedykolwiek zabłądził w *tamtą sferę*.

Matka

Jak każda kobieta w prozie Schulza, także matka stoi na straży zdroworozsądkowego podejścia do rzeczywistości. Tym samym staje się przeciwnikiem Jakuba, którego światem i żywiołem jest poezja i fantazja. Jako matka, nie jako żona, funkcjonuje wybranka Jakuba w *Skleпах cynamonowych* na dosyć marginalnej pozycji, o czym świadczy chociażby końcowy fragment historii o drodze dotyczący rodziców. Syn – narrator deklaruje, że nie dba o to, co stanie się z matką, nie interesuje go to.

Zasadnicza dla tej opowieści jest jednak inna jej funkcja. Jak wiadomo z prologu do powieści, czyli *Sierpnia* matka wyprowadza syna na spacer. Czyniąc to, pokazuje mu świat, który znajduje się poza dominacją intelektualną i kreacyjną jej męża. Podobnie jest w *Skleпах cynamonowych*, gdzie matka jest decydentem wyjścia z domu. Poza tym właściwie nie istnieje ani jako społeczna instytucja (matka – współtworząca podstawową

⁸ Chodzi mi oczywiście o pierwsze zdanie opowiadania *Sierpień* - *W lipcu mój ojciec wyjeżdżał do wód...*

komórkę społeczną), ani jako obiekt synowskich uczuć i tęsknot. Ta nieobecność matki – a *Sklepy cynamonowe* są wszak serią opowieści o rodzinie – jest nie tyle tajemnicza, co prowokacyjna, ostentacyjnie unika się jej istnienia w historiach, które dotyczą domu, w którym była gospodynią. W centralnej historii – *Sklepiach cynamonowych* – pojawia się u boku Jakuba i właściwie kieruje jego ciałem. Jednak już po chwili zostaje zapomniana przez syna, który prowadzi czytelnika w rejony dalekie, nieznane nikomu poza nim. Matka więc, kiedy się pojawia, istnieje tylko jako pewna funkcja opozycyjna wobec działań Jakuba, nie spełnia roli autonomicznej, która pozwoliłaby na wyizolowanie jej postaci z tych opowieści i spojrzenie na nią jak na osobnego ich bohatera.

Jeśli Jakub istnieje jako wielki samotnik, uwikłany w rzeczywistość i nadrzeczywistość, postać niezbędna do zapisania tych historii, to matka jest jedynie niesamodzielnym punktem w uniwersum schulzowskim.

Małżeństwo.

Niewiele z kart *Sklepiów cynamonowych* dowiemy się na temat małżeńskiego pozycia rodziców bohatera. Funkcjonują oni zupełnie osobno, jakby sobie niepotrzebni. Ale w tytułowej opowieści dostajemy na ich temat kilka informacji.

Zbłądzenie matki i Jakuba w mury teatru mogło okazać się dla niej porażką. Ta strażniczka zachowania pozorów o normalności Jakuba stara się przekonać siebie, świat i chyba samego męża, że ten funkcjonuje jak każdy mieszczanin i nie oddaje się pasji tak dalece nierozsądnej jak na przykład hodowla egzotycznych ptaków. W oczach matki Jakub uchodzi zapewne jedynie za kontrowersyjnego kupca znudzonego ciągłym siedzeniem nad księgami rachunkowymi. Możliwe jednak, że gdyby małżeństwu udało się tamtej nocy dostać na spektakl, konsekwencje obejrzenia go przez Jakuba mogły by być nie do opanowania. Zamknięty w świecie fikcji herezjarcha otworzyć się może jedynie na inną fikcję, ponieważ rzeczywistość już go nie pociąga. Mógłby się więc zatracić w historii obejrzanej na scenie. Jednak jakieś nieznane siły mnożą światy przed jego synem wracającym do domu po portfel. Syn nie dociera do domu, Jakub nie ogląda spektaklu, ale też nie zostaje sam na sam z matką, tylko ze swoją fikcją.

Matka prawdopodobnie nie dowierza w możliwości fikcji teatralnej, kiedy zabiera tam Jakuba. Jednym z powodów jaki stanął na progu decyzji o wyjściu z domu jest ten, że żona chce ocalić jego wizerunek jako zwykłego kupca, chce zachować pozory o normalnym (zdroworozsądkowym) zachowaniu męża. Nieświadoma jest bowiem wielkiej siły intelektualnej tych *dziwactw* męża. Nie wysłuchiwała przecież wykładu o manekinach. Prawdopodobnie nie rozumiałaby go. Nie traktuje poważnie zachowań Jakuba, ponieważ nie zna go dobrze. Jednak możliwe jest, że doskonale zdaje sobie sprawę z tego dokąd zmierza jej mąż. Możliwe też, że wie czym jest *tamta sfera* i próbuje przed wiedzą o niej uchronić syna.

Królestwo Jakuba to dom. Tam odkrywa niezbędne zasoby rzeczywistości, tam wygłasza rewolucyjne tezy o tworzeniu i wciela je w życie. Poza domem jego siła słabnie a on prawdopodobnie pogrąża się o rozmyślaniach na temat szybkiego doń powrotu. Na spacerach z żoną wychodził *milcząc, bez oporu, ale i bez przekonania*. Poza domem rozciąga się świat nieprzyjazny Jakubowi, za to zaprzyjaźniony z matką. Ta zaś, dzięki otwartości na przestrzeń, być może zdaje sobie sprawę dokąd prowadzą męża jego dziwne, tajemnicze dociekania. W pojęciu matki – zdroworozsądkowym i mieszczańskim – poza tym światem istnieje tylko śmierć. Jej postawa przypomina te, które zazwyczaj są podejmowane po to, żeby ochronić własne dziecko przed wiedzą o ostatecznym, o grozie odejścia na zawsze najbliższej dla dziecka osoby.

Ze słów narratora, ówczesnie dziecka, wynika że matka zabierała Jakuba na spacer dla jego własnego dobra, jednak warto przyjrzeć się tym, powodom nieco bliżej. Mogła być to bowiem próba ocalenia syna przed pozostaniem na zawsze w świecie Jakuba. Celem matki było wciągnięcie syna w pełen przygód świat, którego wspaniałość rozgrywała się poza murami domu. Istniała duża szansa, że taka noc, jaką wybrała dla swojego syna na poznawanie rzeczywistości, zachwyci młodego eksploratora do częstszych peregrynacji poza domem. Matka mniej lub bardziej skutecznie przejmując od Jakuba pierwszeństwo wpływu na syna. Świadomie próbuje doprowadzić do zerwania stosunków między jednym i drugim, by młodszemu z nich oszczędzić przywiązywania się do osoby, której przeznaczeniem jest śmierć. Walczą tu nie tyle ojciec z matką, co życie ze śmiercią.

NOC

Noc w opowieści *Sklepy cynamonowe* to bardzo ważny czas, być może najważniejszą porą doby są właśnie godziny nocne. Nie jest to czas uśpiania, ale czas tworzenia. Ciemność nocy przykrywa działanie wielkiego twórcy i herezjarchy: Jakuba. Noc nie ukrywa tych działań przed Bogiem (*Nawiedzenie*), ale jednak pozwala na pewien komfort działania osłoniętego przed wzrokiem ciekawskich, na działanie intymne. Tam, gdzie pojawia się ciemność, zaraz pojawia się też Jakub. Jego postać rozświeśla mrok, podobnie koloruje szarość zimy. Dwie to ważne pory dla rzeczywistości *Sklepów cynamonowych*. Zimowa noc to czasowe centrum wydarzeń, rzeczywisty sens, kwintesencja znaczeń, które nanizują się na czas trwania wydarzeń.

W opowieści nieudanego powrotu syna z teatru do domu noc odśłania dziwne, nieznane dotąd oblicze. Popularne odczytanie tego fragmentu kazało czytelnikom rozumieć go w kategoriach opowieści onirycznej. Jednak rzeczywistość snu jest niewystarczającym wyjaśnieniem tajemnic tamtej zimowej nocnej wędrówki.

Mamy tu do czynienia nie tyle ze snem, co z powieleniem możliwości znaczenia świata, jest on tajemniczy, zarezerwowany do pewnego stopnia tylko dla Jakuba (*pogrązał się zupełnie w tej niedostępnej dla nas sferze*, s. 62), nieodkryty, zwielokrotniony... Jakkolwiek próbować określić rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, wszystko wiąże się z

niewyjaśnionym i niewyjaśnialnym. Tajemnicę potęguje jeszcze noc – noc, która trwa niemal przez całą dobę:

W okresie najkrótszych sennych dni zimowych, ujętych z obu stron od poranku i od wieczora w futrzane krawędzie zmierzchów, gdy miasto rozgałęziało się coraz głębiej w labirynty zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania, do powrotu...(s.61).

Jednak akcja opowieści odbywa się w czasie szczególnym:

W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tknięcia palca bożego (s.74).

Bardzo możliwe, że wędrówka, którą odbywa bohater - narrator jest wynikiem *tknięcia palca bożego*, że pojawia się w tym czasie możliwość odkrycia nieznanego, zbliżenia do sfery, której zaprzędany jest Jakub. Zwłaszcza, że noc ta naprawdę nie jest nocą:

Wyszedłem w noc zimową, kolorową od iluminacji nieba. Była to jedna z tych jasnych nocy...(s. 74).

Snuje swoją opowieść narrator.

Wszystko, na co się tu trafia jest imitacją, sobowtorem, podważa ogólne wyobrażenie o sobie. W dodatku samo podważa, nie jest potrzebny nikt, kto poruszałby tym wszystkim. Świat ten nie potrzebuje Boga (choć bohater mówi o palcu bożym), jest samoistny, samowystarczalny. Noc, w której trakcie bohater wędruje, próbując odnaleźć coraz to nowsze ścieżki, które mogą go zaprowadzić do celu, jest wyjątkowa między innymi przez samodzielność, samowystarczalność każdego z osobna bytu. Rzeczywistość bawi się z chłopcem chowając przed nim właściwą ścieżkę powrotu do domu, jednak

otwiera dzięki temu przed nim nowe możliwości. m.in. możliwość zakosztowania tajemnicy, nieodkrytego. Świat, który przemierza nocą/nienocą chłopiec gubi go w metaforze jaką sam się staje. Powoduje, że nic nie może być rozstrzygnięte.

Noc, główna bohaterka opowieści *Sklepy cynamonowe*, towarzyszy niemal w każdym momencie bohaterowi debiutu Schulza, w którym pojawia się Jakub. Noc ma osłonić jego dziwne eksperymenty, walki z Bogiem. Jest więc sojuszniczką Jakuba. Czy oprócz takiego rozpoznania (sprzyjanie Jakubowi) można coś więcej na jej temat powiedzieć? Raczej nic pewnego. Właśnie w niepewności, w braku kwintesencji objawia się prawdziwe oblicze tej nocy.

Pomocny jest w tym tytuł opowieści: *Sklepy cynamonowe*, które określone są przez narratora w sposób następujący:

O tej późnej porze bywają czasem jeszcze otwarte niektóre z tych osobliwych a tyle nęcących sklepów, o których zapomina się w dzień zwyczajne. Nazywam je sklepami cynamonowymi dla ciemnych boazeryj tej barwy, którymi są wyłożone.

Te prawdziwie szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń (s. 64 - 65).

Okazuje się jednak, że sklepy te są tylko wspomnieniem, pracą pamięci, potencja istniejącą na mapie miasta, które jest iluzją. Stanowią jednak kwintesencję, punkt centralny, ich nazwa sygnuje autor nie tylko pojedynczą opowieść, ale cały tom. Czyżby więc głównym celem było przedstawienie tajemniczego fantazmatu, kryjącego odpowiedzi na dręczące pytania, poszukiwanego i nieodnalezionego⁹? Narratora interesują w sklepach przede wszystkim:

...rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów...

⁹ Są choć właściwie ich nie ma, bo trafić do nich nie sposób pisze Jerzy Jarzębski o tajemniczym fenomienie sklepów cynamonowych. J. Jarzębski: *Zwiedzanie Sklepów cynamonowych*, w: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 9.

...które oglądał.

...zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych (s.66).

Czy jednak na pewno oglądał, czy objawiło się przed nim to, co do tej pory było jedynie tajemnicą? Wiemy przecież, że poszukiwania sklepów spełzły na niczym: *Sklepów ani śladu* (s.66). Noc broni tajemnic miasta, odkrycia kwintesencji rzeczywistości, sensu ostatecznego.

SZTUKA

Teatr, sztuki plastyczne. Wszystkie te dziedziny tworzenia w mniejszym lub większym stopniu organizują przestrzeń świata *Sklepów cynamonowych*. Bohater skłania się myślami w stronę tego, co ze sztuką związane. Być może dzieje się tak dlatego, że zostaje pozbawiony możliwości obcowania z przedstawieniem scenicznym, której to przyjemności pozbawia go *troska o portfel* i wysłanie z misją do domu po rzecz nie wiedzieć czemu potrzebną Jakubowi (zważając na jego skłonności do bujania w zaświatach oraz zaniedbywania praktycznej sfery życia). Spotkanie ze sztuką jest spotkaniem nadzwyczajnym, obcowaniem z tajemnicą, niewyjaśnialnym i fascynującym światem, do którego nie ma prostego sposobu dostania się.

Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie, i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu, i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukáže rzeczy niesłychane i olśniewające (s. 63).

Teatr jest obietnicą obcowania z rajem:

...gdy brnęliśmy przez ciżbę ludzką, wymurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu (s. 62).

Zaraz jednak przychodzi refleksja, iż niebo to nie jest właściwym rajem, a jedynie jego namiastką. Narrator odkrywa, iż niebo to jest sztuczne, obiecuje wymaginowany obraz, odkrywa być może tylko fantazmat prawdy, nie prawdę.

Po wyjściu z teatru bohater - narrator nie odbiega myślami od tego, co zobaczył w teatrze - niebo towarzyszy mu nadal:

Śnieg skurczył się w baranki białe, w niewinne i słodkie runo, które pachniało fiołkami. W takie same baranki rozpuściło się niebo, w którym księżyc dwoił się i troił, demonstrując w tym zwielokrotnieniu wszystkie swe fazy i pozycje (s. 64).

W kolejnym zdaniu mamy taką obserwację:

Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje świata, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkanę rojeń nocnych (s. 64).

W pierwszym z tych fragmentów Schulz stawia przed czytelnikami niełatwe do rozstrzygnięcia zadanie - który z elementów rzeczywistości wpływa na który: niebo na ziemię czy ziemia na niebo. Z samego opisu wynikać by mogło, że to niebo podporządkowane jest ziemi (*W takie same baranki rozpuściło się niebo*). Jakby zjawiska dziejące się na firmamencie multiplikowały zjawiska ziemskie. Powielenie to jednak nie dotyczy reakcji jedynie między niebem i ziemią, ale odsyła gdzie indziej. Pozostaje jeszcze jeden element tej ziemsko - niebiańskiej układanki. Wszak pierwszym niebem jest kurtyna w

gmachu teatru, kryjąca tajemnicę rzeczywistości (wykreowanej przez podobnych Jakubowi Demiurgów?), ta sama, której granicy nie udaje się narratorowi przekroczyć, ta, która obroniła swojej tajemnicy przed intruzem, czyli wzrokiem chłopca. Już po chwili okazuje się, że ta pierwsza granica, **granica nie do przekroczenia**, staje otworem przed bohaterem. Dzieje się to już na zewnątrz gmachu, otwiera się przed nim niebo, odkrywa swoją tajemnicę (*Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję...*). Istnieje więc związek między niebem sztucznym – teatralnym i prawdziwym na zewnątrz. To pierwsze nadaje rzeczywistości oblicze. Narrator odkrywa, że jest ono sztuczne, ale podobnie sztuczne są ulice miasta, które określa jako *klamliwe i zwodne* (s. 64). Firmament niebieski spełnia w pewnym sensie chęć chłopca o dowiedzeniu się co zawiera nieobejrzana sztuka teatralna. Powiela więc rzeczywistość ziemską i jednocześnie nadaje jej kształt. A wszystko na raz multiplikuje swoje istnienia. Powoli gubi się sens, nie sposób go odnaleźć, podobnie jak trudno odszukać drogę do domu. Nie wiadomo na ile można zaufać prawdziwości świata, który przemierza bohater. Nie wiadomo właściwie czy sam nie zgubił się wśród cizby ludzi wypełniających gmach teatru i nie znalazł się przypadkiem na scenie, która jest miejscem powielania i interpretowania sensów, miejscem jednocześnie czytania i tworzenia sztuki. Niezależnie jednak od rozstrzygnięcia czy bohater wyszedł z gmachu teatru, czy dostał się na scenę, nie pozostał niezależny od działania sztucznego nieba i tajemnicy, jaką ono kryło. Świat, który przemierza jest naznaczony teatrem, niewiadomą, tajemnicą.

W zwielokrotnieniu sensów rzeczywistości przemierzanej przez bohatera pojawiają się coraz to nowe tropy, ślady innych możliwych dróg wyjaśniania świata. Prowadzi to w konsekwencji bohatera do sali gimnazjalnej, w której odbywają się wieczorne zajęcia z rysunku, nadobowiązkowe lekcje.

Jak na dygresję, którą są w rzeczywistości wspomnienia tych wieczornych zajęć, poświęca im Schulz wiele miejsca. Być może zmęczony wędrówką przez labirynty miasta, multiplikowane ulice, zwielokrotnioną mapę zapragnął odpoczynku. Znajduje wytchnienie w pamięci, obrazach szkolnego obcowania z nienazywalnym, sztuką.

Te nocne seanse pełne były dla mnie tajemniczego uroku – mówi narrator o nadobowiązkowych lekcjach u profesora Arendta (s. 70). Na każdym kroku spotyka się w tej opowieści tajemnicę, ale nie tylko ona organizuje ten świat, choć nie pojawia się tu nikt i nic określanego większą ilością epitetów sugerujących niewyjaśnialność. Postać

profesora wchodzącego do sali z gabinetu jest więc pełna: *ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń, aromatu tajemnicy* (s. 67). Semantyczne niedopełnienie nauczyciela wiąże się wyraźnie z przedmiotem, jakim się zajmuje: sztuką. Niesamowite wydaje się też otoczenie profesora:

Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, wędrujący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, błędnych owali i zamyśleń odchodzących w nicość. Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami - ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w miedzi i monotonii zmierzchu bogów (s. 69).

Za nauczycielem rysunku sytuuje się szereg odniesień kulturowych, mitologia starożytnej Europy skupia się w małym profesorskim gabinecie, jednak jest to mitologia przebrzmiała, znudzona i upadająca. Zmierzchowi bogów towarzyszy nawet ciągły zmierzch pomieszczenia, w którym królują. Są ich przedstawienia skazane na odejście, strącenie w nicość. Choć za profesorem stoi potężna tradycja, ale jest ona już nieaktualna. Jednak nie odejście w nicość istota starożytnych bogów, lecz tylko ich pewne wizualizacje, bowiem przeżyło się nie ich kulturowe znaczenie, ale przedstawienie, ich realistyczne zobrazowanie. Zamknięty gabinet, *muzeum gipsów* - jak je nazywa Schulz - kontrastuje z salą, w której chłopcy stawiają pierwsze kroki w dziedzinie sztuk plastycznych. Atmosfera tu panująca jest zupełnie odmienna od atmosfery gabinetu. Natężenie światła mogłoby sugerować podobieństwo między obydwoma salami, jednak semantycznie te dwa pomieszczenia umieszczone obok siebie dzieli prawdziwa przepaść. Zmierzch gabinetu ściśle wiąże się ze zmierzchem dominacji jego mieszkańców, z *Götterdämmerung*. Nad salą, w której chłopcy *plonący szlachetnym zapalem do ćwiczeń rysunkowych* zbliżają się do tajemnicy tworzenia dominuje zupełnie inny rodzaj bóstw, a gdyby Schulz chciał nawiązać nazwą do panteonu antycznego, mielibyśmy do czynienia z Morfeuszem. Konkurencją bowiem, lub sprzymierzeńcem nowej, powstającej właśnie sztuki jest sen. Mamy tu senne

rozmowy, przyniesione z domu poduszki, drzemkę, atmosferę zaciszną i senną. Także profesor poddaje się urokowi symbiozy snu i sztuki pokazując litografie, na których dominuje obraz nocy.

Sztuka rządzi. Sztuka jest punktem wyjścia i punktem dojścia *Sklepów cynamonowych*, jest tajemnicą, która broni się przed odkryciem i z którą można obcować nie na zasadzie bezpośredniości, ale sennej wizji, marzenia. Sztuka w opowieści Schulza jest nieskonkretyzowana, ponieważ podobnie jak wszystko w przypadku historii zagubienia w nieprawdziwym mieście, jest tajemnicą. Jednak Schulz nie pozwala na pozostawienie bez odpowiedzi pytania o to, czym jest sztuka i w pozornym nieskonkretyzowaniu wyjaśnienia sprawy daje odpowiedź bardzo ścisłą. Sugeruje mianowicie wielki przełom, świadomość powstawania czegoś odmiennego od dotychczasowych dokonań artystycznych. Zamyka w muzeum, w gabinecie, w zmierzchu dokonania przedmodernistyczne. Opowie się natomiast za nowoczesnością (modernizmem) tworzenia, za inspiracją odnajdowaną we śnie, w końcu za wielością i niewyjaśnialnością znaczeń sztuki, a co za tym idzie świata. Podobnie jak Freud, artysta staje się komentatorem snu, a komentarz przekracza samą wizję¹⁰. Dlatego sen/sztuka jest niewyjaśnialny/a, niezrozumiały/a. Podróż (poznawcza) bohatera opowieści *Sklepy cynamonowe* odbywa się przez światy fikcyjne, choć przeżyte realnie. Powoduje to rozmnożenie się światów, ich nieograniczony rozrost, którego pisarz nie jest w stanie powstrzymać, a nawet sam poddaje się fascynującej możliwości powielenia jednej wizji świata, nazywając, szukając nazwy i tym samym je rozpleniając.

¹⁰ Freud pozwala nam śledzić, jak komentarz miesza się z tekstem i staje się częścią snu. To, co nazywał analizą samego siebie, interpretacją własnych snów, tak dalece wzbogaca i uzupełnia (*supplements*) wersję oryginalną, że ta ostatnia traci charakter „przedmiotu” i nabiera charakteru operacji językowych, które mogą tu rozwijać się w dowolną stronę – zależy to tylko od szyn, na które zostają skierowane, i od osoby kontrolującej zwrotnice. (s. 191) Kuszająca w kontekście tych słów Geoffrey’a Hartmana wydaje się hipoteza o terapeutycznym charakterze twórczości Brunona Schulza. Jednak pisarzowi nie o terapię chyba chodziło, ale powody autobiografizmu są znacznie poważniejsze, ontologiczne. Schulza

STRUMIEŃ PAMIĘCI

Żeby uchwycić fabularny ciąg opowieści *Sklepy cynamonowe*, trzeba przyjąć pewne konwencje rządzące prozą. Fabularnie jest to opowieść o nocnym błądzeniu i poszukiwaniu domu, ale Schulz nie przedstawia takiego modelu. Bliżej mu do skojarzeń łączących jego pisarstwo z Joyce'owskim *Ullisesem*, czy łamania linearnego ciągu zdarzeniowego opowieścią o innych wydarzeniach. Tak się dzieje w przypadku opisu wieczornych lekcji profesora Arendta, który wprowadzony jest do opowiadania z innej przestrzeni czasowej.

Żywiołem Schulza w *Skleпах cynamonowych* jest pamięć, która prowadzi go w rejony dzieciństwa.

Sklepy cynamonowe są nie tylko stworzone w rzeczywistości onirycznej, ale również w rzeczywistości pamięci. Schulz reaguje tu na potrzebę kolejnego przeżycia sielanki chłopięcej swobody, kiedy czas nie odgrywał niemal żadnej roli. Stąd możliwość przechodzenia w różne rewiry dawnej historii i przeżywanie wielu przygód niemal równocześnie.

Schulz w liście do Witkacego tak określił swoją debiutancką książkę:

Do jakiego rodzaju należą „Sklepy cynamonowe”? (...) Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią kat' exochen, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ściągane,

gubią się w mitycznym jakimś *mateczniku*. To jest dno ostateczne, poza które nie podobna już wyjść ¹¹ (podkreślenia - M. B.).

Majaczenie, czy ostateczne dno, o którym pisze Schulz znalazło doskonałe potwierdzenie w opowieści *Sklepy cynamonowe*. Zwłaszcza, że forma, sposób opowiadania może przypominać majaczenie, nie odsyłając jednak do rzeczywistości snu. Jeśli bowiem Schulz pisze autobiografię, genealogię duchową, nie może być dla niego nic bardziej rzeczywistego, nic mocniej realizującego się w teraźniejszości niż zdarzenia, które przywołuje w *Skleпах cynamonowych*. W przypadku tej prozy jest przywołanie przeszłości nie tylko odtworzeniem minionego, a bardziej próbą mentalnego zamieszkania w czasie przeszłym, takie jego urzeczywistnienie w teraźniejszości, by wydawał się cały czas obecny, dziejący się teraz, nie w pamięci.

Powtórzę i uzupełnię. Tematem debiutu Schulza, a zarazem całej twórczości literackiej, jest nie tylko mityzacja, ojciec czy skłonności masochistyczne – co problem pamięci i czasu. Te dwie kategorie, nie mogące bez siebie funkcjonować, budują schulzowską rzeczywistość. W opowieści *Sklepy cynamonowe* dochodzi do szczególnego ich wyeksponowania.

Noc taka jak tu nie zdarza się często, o czym informuje narrator, ale nie jest ona dla niego czymś jednostkowym, nieznanym i niepowtarzalnym. Owszem, ma on z taką nocą do czynienia raz w roku.

W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszczce tchnięcia palca bożego (s. 74).

Dzięki powtarzalności (czy raczej: odtwarzalności) wydarzeń minionych narrator może jeszcze raz przeżywać wypadki sprzed lat. W takim przypadku jest to czas sakralny, czas mitu. Mityczność, powtarzalność, sakralność temporalna rzeczywistości *Sklepow cynamonowych* jest prosta do zauważenia. Problemem równie ważnym jest jednak status

¹¹ Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, (w:) B. Schulz: *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 103.

pamięci. Wszak pamięć musi przestać istnieć w czasie mitycznym, ponieważ funkcjonuje ona zawsze w przestrzeni czasu, mit natomiast poza czasem. Czy zatem uzasadnione jest twierdzenie o pamięci w prozie Schulza?

Wydaje się, że tak (i to nie tylko ze względu na użycie czasu przeszłego jako jednej z kategorii gramatycznych czasownika).

Cała historia przedstawiona w debiucie Schulza może funkcjonować jako bildungsroman, o czym już pisałem w rozdziale pierwszym, choć odcinałem się od zdecydowanej kategoryzacji genologicznej tekstu. Teraz też nie chcę, by argument o „powieściowości” *Sklepów cynamonowych* był głównym *corpus delicti* w sprawie prymatu pamięci nad rzeczywistością mityczną świata Schulza. Jednak nie chcę, by tamte rozpoznania odeszły w niepamięć, kiedy właśnie pamięcią mam się zająć.

Proza autora z Drohobycza nie dzieje się w czasie rzeczywistym, nie tworzy obrazu linearnej historii zmierzającej do rozwiązania początkowych szyfrów fabularnych, ich bowiem nie ma¹². Jest natomiast wiele więcej w schulzowskim debiucie, który tworzy rodzaj labiryntu, historii fabularnie wielowymiarowej. Prowadzi to do tego, że nie można mówić o *Skleпах cynamonowych* jako przykładzie prozy fabularnej, ponieważ ta rozmywa się w wielości wątków, narracyjnych wstrzymań, dygresji, powrotów do tego samego, zaczynania od początku... Schulz bowiem dostarcza nam takiego typu opowieści, który ma odpowiedzieć na zasadnicze jedno pytanie: czy możliwe jest dorastanie dorosłego do dzieciństwa? Kiedy Sandauer czytał Schulza – przypominę – zauważył, że nic się nie dzieje w **nowelach** (bo tak określił gatunek) autora *Manekinów*¹³. Dalej jednak krytyk wyjaśnia brak akcji powtarzalnością, obrzędowością:

¹² Blisko Schulzowi w debiucie do poetyk i utworów, o których pisał Bogdan Owczarek w książce o powieści niefabularnej. Autor przyznaje w początkowym rozdziale, że trudno jest mówić o niefabularności dopiero w wieku dwudziestym, co daje mi powód, by nie traktować niefabularności jako kategorii wyznaczającej jedną z cech powieści, zwłaszcza, że autor dużą uwagę przywiązuje do rezygnacji z wydarzeniowości, co w przypadku *Sklepów cynamonowych* jest bardzo niewystarczające. Zob. B. Owczarek: *poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, zwłaszcza strony: 11 – 48.

¹³ A. Sandauer: *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin*, (w:) A. Sandauer: *Zebrane pisma krytyczne*, T.1, Warszawa 1981, s. 617.

*Opisany przez Schulza obiad nie jest wydarzeniem, lecz obrzędem, jego sens nie jest historyczny, lecz cykliczny*¹⁴.

– pisze autor szkicu. Jednak takie wyjaśnienie nie wydaje mi się wystarczającym, choć jest w tradycji badawczej jedną z tych formuł, które weszły na stałe do wiedzy na temat autora *Sklepów cynamonowych*. Analizowane tu przeze mnie opowiadanie zdaje się przeczyć cyklicznemu, obrzędowemu charakterowi zdarzeń, a raczej sprzyjać wyjątkowości przeżycia, owszem, powtarzalnej nocy. To właśnie, że noc, o której pisze autor, jest znanym zjawiskiem, jest *jedyna w roku*, świadczyć może o sakralnym charakterze czasu. Wiemy natomiast, że noc ta jest wyjątkowa. Wprowadzając czytelnika w historię, którą ma opowiedzieć, zaczyna Schulz od specyfiki zachowania ojca, który został *zaprzedany tamtej sferze*. Ta dziwna choroba, czy może lepiej powiedzieć niemoc, na którą zapada Jakub jest możliwością opowiedzenia o niespotykanym wydarzeniu, które przeżył niegdyś bohater – narrator. A jest to wydarzenie jednorazowe i oryginalne. Schulz zaczyna je przedstawiać czytelnikowi zdaniem, które przeczy cykliczności: *Raz nawet poszliśmy do teatru* (s. 62)¹⁵. To właśnie możliwość opowiedzenia o czymś wyjątkowym staje się dla autora *Sklepów cynamonowych* podniętą, którą chce wykorzystać dla przedstawienia uniwersum dzieciństwa.

Czas i pamięć – dwa najważniejsze tematy schulzowskiej prozy – stanowią także najtrudniejszy w opisie przedmiot jego zainteresowań. Ostatecznie *Sklepy cynamonowe* nie unikają czasu obrzędowego, wszystko tam się powtarza, odtwarza, rodzi na nowo, jest ciągły powrót w to samo miejsce (ciągły powrót tego samego?). Realizuje Schulz tęsknotę za rajem utraconym, stąd powtarzalność, mityczne trwanie w cyklach¹⁶. Każdy jednak

¹⁴ Op. cit., s. 618.

¹⁵ Ten szczególny raz pozostaje w sprzeczności z powtarzalnością czasu u Schulza, ze zdaniem, że taka noc zdarza się raz w roku. Szczegółowość tej opowiedzianej nocy polega na uczestniczeniu w jej zdarzeniach Jakuba.

¹⁶ Mircea Eliade pisze o tęsknocie i wspomnieniach raju, do którego powracają plemiona pierwotne w trakcie praktyk transowych. Podobnie u Schulza, powraca on do mitycznego łona dzieciństwa, stąd bierze się cykliczność czasu. Jednak autor *Sklepów cynamonowych* nie określa dokładnie jednego możliwego miejsca powrotu, ale całą serię, stąd wicość opowieści w jego debiutanckiej książce, opowieści, które rozpoczynają się niemal zawsze tak samo, ale które tym podobnym początkiem wyznaczają krąg najważniejszych elementów raju, by zaraz potem błądzić w dowolnym kierunku, w jaki prowadzi autora pamięć. Zob. M. Eliade: *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999, s. 199 – 200.

powrót wyznacza nowe pola pamięci, po których porusza się autor. I w ten właśnie sposób łączą się dwa rodzaje czasu: cykliczny i czas wspomnienia wyjątkowego przeżycia.

ILUZJA / TAJEMNICA

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* żaden element rzeczywistości nie jest na tyle mocno umotywowany, by po chwili nie okazać się czymś zupełnie różnym od swojego pierwotnego znaczenia.

Przez chwilę chcę pozostać przy postaci ojca.

Jego trwanie na granicy światów otwiera przed nim i przed tymi, z którymi pozostaje on w interakcji - nowe możliwości postrzegania świata. Sfera, którą Jakub zdaje się być bardziej zainteresowany niż układnymi stosunkami z rodziną jest niedostępna dla innych, ale odkrycie przed rodziną zainteresowania czymś innym niż postrzegalną rzeczywistością może spowodować chęć zbliżenia się do rozwiązania zagadki, której Jakub jest milczącym, ale jawnym strażnikiem. Cała opowieść rozpoczyna się od zaznaczenia oddania Jakuba tajemniczej sferze, która otrzymuje enigmatyczne określenie „tamtej sfery”. Czym jest tajemnica dostępna Jakubowi i nieujawniona nikomu innemu dowiedzieć się niezwykle trudno. Nazwana chorobliwym dociekaniem radość oddania się nieznanemu jest wystawiana na próby. Trzeźwo myśląca żona Jakuba zabiera go na spacer i odciąga od np. *tajnego, skrzypiącego życia podłogi* (s. 62).

Właściwa opowieść, „akcja” rozpoczyna się od takiego właśnie wyjścia na spacer. Jak relacjonuje narrator wraz z Jakubem (ojcem) i matką: *Raz nawet poszliśmy do teatru* (s. 62). W kolejnym jednak zdaniu wyjawia, że:

*Znaleźliśmy się **znowu** w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu* (s.62, podkreślenie – M. B.).

Przysłówek *znowu* oznacza, że takie wizyty odbywały się już, ale bez udziału ojca. Jakie więc znaczenie ma przyprowadzenie tu Jakuba?

Wraz z wielkim herezjarchą pojawia się tu nieodkryte, zaczyna się spektakl podporządkowany Jakubowi. Jest to na tyle wielka tajemnica, że syn - narrator zostaje wyłączony ze współuczestniczenia w odkrywaniu być może istoty „tamtej sfery”. Scena zakryta na razie przypominającą firnament niebieski kurtyną nie ujawnia nawet rąbka mającego się tu odbyć za chwilę procesu ujawniania, odtajniania. Dostępu bronią na razie różowe maski, a jak się za chwilę okaże, także Jakub.

Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie, i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu, i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaze rzeczy niesłychane i olśniewające.

Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili, albowiem tymczasem ojciec zaczął zdradzać pewne oznaki zaniepokojenia, chwycił się za kieszenie i wreszcie oświadczył, że zapomniał portfela z pieniędzmi i ważnymi dokumentami.

Po krótkiej naradzie z matką, w której uczciwość Adeli została poddana pośpiesznej ryczałtowej ocenie zaproponowano mi, żebym wyruszył do domu na poszukiwanie portfela (s. 63)

Niezwykłe błahy powód podaje Jakub, w dodatku nie przystający do osoby, która lekce sobie waży ogólne zasady życia mieszczańsko - kupieckiego. Jest tam więc albo nawrót dawnych nawyków, jeszcze sprzed zaprzysiężenia „tamtej sfery”, albo w pełni wyrachowany gest wykluczający z udziału w odkrywaniu rzeczy niesłychanych i olśniewających kogoś, kto mógłby domyślać się właściwego znaczenia rzeczy, ujawnionego jak dotąd Jakubowi. Dla syna Jakuba jednak nie jest to wykluczenie, ale misja, którą musi spełnić (wyprawę po portfel dwukrotnie nazwie misją).

Chłopiec wychodzi z teatru i wpada w pułapkę. Okazuje się bowiem, że droga do domu może być niesłychanie skomplikowana i w konsekwencji zakończyć się niepowodzeniem. Wpada on bowiem w labirynt: *ulic sobowtórów, ulic kłamliwych i zwodnych* (s. 64). Już po niedługim czasie okaże się, że niedostępność tajemnicy w teatrze nie jest niedostępnością tajemnicy w ogóle. Trzeba znaleźć jakieś zastępstwo dla niespełnionej nadziei obcowania z niesłychanym. Takim substytutem mogą być tajemnicze sklepy cynamonowe oferujące dosyć dziwny towar: *szkatułki czarodziejskie, jaja egzotycznych gadów, osobliwe książki*, by wymienić tylko kilka. Okazuje się jednak, że niemożliwe jest dotarcie i do nich. *Sklepów ani śladu*, konstatuje zawiedziony narrator - poszukiwacz.

Nic jednak straconego. Noc, w czasie której przyszło mu odbyć wędrówkę ma w zanadru inne tajemnice do objawienia. Największą z nich i do pewnego stopnia odkrytą staje się przestrzeń oznaczona stygmatem dzieciństwa: gmach gimnazjum, lekcje profesora Arendta, córka dyrektora z oczami *których spojrzenia nikt z nas wytrzymać nie umiał* (s. 71), dorożki, wędrówki z kolegami do szkoły.

Nie trzeba daleko szukać tajemnicy. Wszystko kryje w sobie podwójne – co najmniej - znaczenie: porozumienie między Jakubem i kotem, sklepy, których nie można odnaleźć, gmach gimnazjum a nawet skrzywienie podłogi. Jeśli tak czytać *Sklepy cynamonowe*, okaże się, że świat tego opowiadania nie jest iluzją czy snem, ale odsłania swoje ukrywane znaczenie. W tym podwójnym widzeniu, podwójnym znakowaniu jest Schulz bliski myśleniu barokowemu, tajemniczej wielokrotności znaczeń, które Bóg ukrył w każdym elemencie rzeczywistości. Czy więc tajemnica zostanie objawiona? Okazuje się, że nie trzeba jej odkrywać, że najciekawsza jest wtedy, gdy stanowi tajemnicę:

Poszliśmy gromadą na spacer stromo spadającą ulicą, z której wiał powiew fiołków, niepewni czy to jeszcze magia nocy, czy też świt już wstawał... (s. 74).

Ostatecznie więc następuje oddanie się losowi, poddanie rzeczywistości, która prowadzić może w dowolnym kierunku. Deklarowana niepewność nie stanowi przeszkody, tajemnicy, ta sama się rozwiąże, na razie ważny jest spacer, ważniejszy nawet niż Jakub.

ZAKOŃCZENIE

Z przyglądania się światowi Schulza z perspektywy tylko jednego fragmentu, można wyciągnąć pewne wnioski, których nie przekracza już często analiza większych fragmentów lub całości. Jako pierwszy to rozpoznanie pomagające w interpretacji dokonań Schulza wykorzystał Panas. *Analiza pojedynczego fragmentu wymaga uwzględnienia innych opowieści*¹⁷ pisał w szkicu, czym otworzył drogę kolejnym interpretacjom, także tej przedstawionej tutaj¹⁸.

To, co szczególnie charakterystyczne dla opowieści o podróży przez zawiloci nocy to dokonanie absolutyzacji tematycznej, wynikającej z techniki, którą Schulz stosuje do opisu rzeczywistości przedstawionej *Sklepów cynamonowych*. Zawiesza on bowiem całość pomiędzy ciągłością opowieści, (niemalże logicznie i linearnie poukładaną historią), a poszatkowaniem tej samej historii, która oglądana jest z różnych perspektyw. To, że nie mamy tu obiektywnego oglądu świata jest truizmem, ale jest to jeden z najważniejszych wyznaczników przełomu modernistycznego, dlatego chcę, wspominając jedynie o tym, przypomnieć jeden z elementów wiążących twórczość Schulza ze sztuką modernistyczną¹⁹. Tylko bowiem własne doświadczenie, własna biografia mogła dać podnetę do stworzenia nowej artystycznej jakości. W ten sposób modernizm, a twórczość Schulza jest tego najlepszym przykładem, powoli zaczął wycofywać się z konieczności tworzenia fikcyjnych opowieści, na rzecz biograficzności przedstawianych historii. Nie znaczy to jednak, że modernizm znosi fikcję jako wyznacznik literackości, faktem jest jednak, że osłabia

¹⁷ W. Panas: *Apologia i destrukcja*, w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej – Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 237 – 251.

¹⁸ Podobnie do odnoszenia się jednego fragmentu do innego pisze Krzysztof Stala w przywołanej już tu pozycji, używając jednak języka poststrukturalistycznego, stąd u niego wewnętrzna intertekstualność. K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości...*

¹⁹ Na ten temat zob. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

fikcjonalną modalność literatury. Schulz wszak opowiada cały czas o swoim dzieciństwie i choć wiemy, że do pewnego stopnia jest to opowieść autobiograficzna, wszystko tam wydaje się być nierzeczywiste. Efekt ten jednak nie polega na zaprezentowaniu wymagowanego świata, ale na pewnej pracy metafory, która powoduje, że świat tych historii rysuje się jako oniryczna wizja. Surrealizm opowieści Schulza wynika między innymi stąd, że jest to opowiadanie wciąż na nowo tego samego, próba dojścia do istoty dzieciństwa z różnych stron. Każda z opowieści *Sklepów cynamonowych* posiada dwa wspólne elementy. Pierwszym z nich jest punkt wyjścia, autor zastyga nad wizją czasów dzieciństwa, która pozostała i zarazem powstaje w jego pamięci. Pamięta obrazy, sceny, postacie, przestrzeń i stara się do niej dorosnąć – jak deklaruje w jednej z wypowiedzi. Problemem, który przed nim staje nie jest odtworzenie przeszłości, ma on świadomość, że tego zrobić się nie da, poza tym nie chce on zaistnieć w świecie, który przywołuje na kartach *Sklepów cynamonowych* w funkcji syna Jakuba, a przynajmniej nie tylko w tamtej funkcji. Stara się więc dorosnąć do niemożliwego, ale ze świadomością dorosłego, dojrzałego człowieka. Próba ta zawsze rozpoczyna się od przywołania świata, który organizowany jest przez Jakuba, ojca. Potem wszystko toczy się torem indywidualnej opowieści, na myśl przychodzą różne obrazy, które nie tyle są zatarte w pamięci, a staraniem Schulza zaczynają być jaskrawsze. Drugim punktem wspólnym, obecnym w każdym niemal momencie *Sklepów cynamonowych* jest punkt dojścia, a raczej punkty, ich wielość. Modalnością przedmiotów występujących w debiucie pisarza z Drohobycza jest narastanie wokół nich (w czasie pomiędzy ich empirycznym doświadczaniem a odtwarzaniem w pamięci pewnej nierzeczywistej, ponieważ wyrywającej te przedmioty z ich pierwotnego kontekstu) przestrzeni mitycznej. Stąd w przypadku tej prozy tak duży nacisk położony jest na metaforę. Czym bowiem były te przedmioty kiedyś? Możemy tylko przypuszczać o ich niegdyśszej funkcji. Dostrzegamy natomiast ich obraz przetworzony przez filtr pamięci i chęć dojścia istoty, refleksji nad funkcją jaką pełnią dla dorosłego, którego celem stało się dojrzewanie do dzieciństwa. Obudowuje więc Schulz każdy niemal przedmiot wielokrotną metaforą, kojarzy odległe sobie przedmioty, by dojść ich esencji.

Narracja, odejście od fikcji jako nadrzędnego wyznacznika literackości, czy metaforyczne wyrywanie przedmiotów ze zwyczajowo im przypisanych kontekstów to te elementy prozy Schulza, które w oczywisty sposób łączą jego dokonania z modernizmem. Ale on idzie dalej niż jego poprzednicy, czy współcześni mu artyści, ponieważ rozbija

centralne kategorie świata przedstawionego, każdy element znaczyć może coś innego, kiedy autor ustawi go w innym otoczeniu, a przecież tak się dzieje. Najlepszym tego przykładem jest Jakub (niefortunne jest może używanie określenia rzecz, jednak traktuję tu Jakuba jako egzemplifikację funkcjonowania w świecie prozy Schulza). Wielość określeń jakie można by mu przypisać równałaby się co najmniej ilości opowieści przedstawionych przez autora w *Skleпах cyrnamonowych*. Każdy i wszystko okazuje się być czymś zupełnie innym niż udało się to ustalić w trakcie lektury, wszystko się zmienia i to właśnie zmienność jest wyznacznikiem dynamizmu świata Schulza, ale równocześnie wyznacznikiem niepewnego statusu ontologicznego każdego elementu świata. Specyfika tej prozy polega chyba najbardziej na nieuchwytności oraz nieprzystawalności do żadnego z określeń. Najbezpieczniej jest określić ją jako zmultiplikowany model chwiejnego świata. Schulz bowiem buduje model, powraca w te same miejsca, szuka punktów zaczepienia i punktów centralnych, dlatego tak bardzo ogranicza w swoim debiucie przestrzeń, po której się porusza, a w końcu ogranicza do azylu, domu. Jednak z drugiej strony świat ten jest chwiejny, podlega ciągłym przekształceniom i przewartościowaniom. Takie paradoksy jednak stanowią o sile tej prozy, sile, która nie pozwala na jednoznaczne określenie żadnego z jej elementów.

TRAKTAT O MANEKINACH

Czytając *Sklepy cynamonowe* nie sposób nie zauważyć odrębności cyklu wykładu o manekinach. Wstrzymane zostaje w tym miejscu opowiadanie chłopca w świecie zdominowanym przez fantazję ojca i władzę kobiet. Tam, gdzie Schulz pisze o manekinach – czy to w opowieści o tytule *Manekiny*, czy to oddając głos Jakubowi, głównym problemem staje się władza. Nie z samej treści to wynika, nie z zamierzeń filozoficznych tych historii, ale z przedstawionych wydarzeń, z fabuły, która jest tu zredukowana do minimum, stąd nacisk w czytaniu *Traktatu o manekinach* na treść samego wykładu, który z definicji jest elementem pozafabularnym. Ciekawe rzeczy natomiast (choć z punktu widzenia całości *Sklepów cynamonowych* mogą wydać się błahe), odbywają się w przerwach – tam, gdzie Jakub przestaje czytać i wchodzi w interakcje ze słuchaczami.

Istotną sprawą dla tych rozważań jest czas, w którym powstawały schulzowskie opowieści. Jedną z modnych i na trwałe wpisujących się w tradycję kulturową koncepcji była psychoanaliza, o której obecności w dziele Schulza nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Inną tradycją pozaliteracką, współczesną dla modernistów, której śladów

można doszukać się w *Sklepach cynamonowych* jest nietzscheański nihilizm. Przekonanie o deziluzji świata jako bytu celowego, zmierzającego w określonym, zaplanowanym kierunku, deziluzji istnienia prawdy oraz deziluzji świata jako całości znajduje swoje odbicie w schulzowskim debiucie²⁰. Deziluzja prawdy, świata prawdziwego najmocniej ujawnia się chyba w analizowanym wcześniej fragmencie tytułowym: *Sklepy cynamonowe*. Nie jest jednak i nie było moim zamiarem przedstawienie demaskowania prawdy w tekście Schulza, ponieważ jego świat z oczywistych względów nie mógł zawierać ostatecznych rozwiązań. Ten świat zawieszony jest wszak w nieokreśloności i obudowaniu każdego sensu komentarzem wynikającym z nieprzerwanej pracy pamięci (i mitologizowania każdego zdarzenia). O wiele mniej oczywiste wydaje się widzenie świata jako całości. Wszystko jednak spotyka się w nietzscheańskiej definicji nihilizmu jako odwartościowania naczelných zasad świata²¹.

Spróbuję tu pokazać w jaki sposób przewartościowanie doprowadziło do oddania głosu Jakubowi, rezygnacji narratora z mówienia, więc stwarzania rzeczywistości (*rzeczywistość jest cieniem słowa* - mówi Schulz²²). Chcę też podjąć refleksję na temat władzy jako bezpośrednio mającej źródło w nihilizmie.

MANEKIN(Y)

Oto jest początek wielce ciekawych i dziwnych prelekcji, które mój ojciec, natchniony urokiem tego małego i niewinnego audytorium, odbywał w następnych tygodniach owej wczesnej zimy (Manekiny, s. 34).

²⁰ Por. F. Nietzsche: *Zapiski o nihilizmie z lat 1885 - 1889*, w *Wokół nihilizmu*, pod red. G. Sowińskiego, Kraków 2001, s. 96 - 98.

²¹ Zob. ibidem: s. 82.

²² B. Schulz: *Mityzacja rzeczywistości*, w *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Ze wstępem i opracowaniem J. Jarzębskiego, Wrocław 1998, s. 386.

To zdanie wydaje się być szczególnie ważne, kiedy czyta się *Sklepy cynamonowe*. Łączy w sobie i przeszłość i zapowiedź nadchodzącego. Jest jak zapowiedź zmiany a jednocześnie uświadomienie, że to, co nastąpi z kolei, jest logiczną konsekwencją tego, co już było, co się odbywało na kartach *Sklepów cynamonowych* do tej pory. Bezpośrednimi wydarzeniami, które pobudziły umysł Jakuba do „stworzenia teorii stwarzania”, jest historia opowiedziana w *Manekinach*. Właśnie tam została przedstawiona opowieść, która sprowokowała *natchnionego herezjarchę* do publicznych wystąpień (jakkolwiek to brzmi w kontekście *Traktatu o manekinach*). Zapowiada też tu Schulz kolejne wydarzenia, których świadkami będzie także czytelnik.

Wiadomo z wcześniejszego fragmentu, że zachwyty, który wywołała w Jakubie łydka Pauliny był jednym z powodów, dla którego ojciec zaczął wygłaszać wykłady. *Jakże pełna uroku i jaka szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały* (s. 33). W ten sposób kokietował on szwaczki, „studiując” jednocześnie ich ciała, które były, według narratora, *szczupłe i tandetne* (s. 33). Na czym polega owa tandetność nie mówi nam nic, ale można przypuszczać, że sformułowanie to zostało sprowokowane przez obecność manekinów albo utożsamienie lalek z ciałami Poldy i Pauliny. Jedyny rzeczywisty manekin z jakim mamy do czynienia w opowieści *Manekiny*, to ten krawiecki, który zdobywa jednak status władcy i staje się niepodważalnym panem, tyranem posiadającym wszystkie atrybuty rządzenia: hołdy, poddanych, tańce na swoją cześć. Określany jest w taki sposób jak: idol, molocho, kukła krawiecka. Manekin nie tylko jest ożywiany przez język schulzowski, ale przede wszystkim staje się postacią samoistną, narzucającą innym, obecnym w tym samym pomieszczeniu, swój sposób istnienia. Pojawienie się kukły od pierwszego momentu zapowiada rozpoczęcie doniosłego wydarzenia:

Polda i Paulina, dziewczęta od szycia, rozgospodarowały się (...) z rekwizytami swego fachu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawiała się panią sytuacji (s. 30).

Niejako nie z przymuszenia losu, nie bezwolnie manekin zostaje wniesiony do pokoju pracy szwaczek. Pełni on rolę wizerunku bożka, któremu dziewczęta oddają hołd²³. Polda i Paulina stają się jego poddanymi lub kapłankami przy ołtarzu – wizerunku bożka, który, określany salonową nazwą damy, przybiera cechy niebiańskiego tyraństwa:

Ze swojego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego nic zadowolić nie mogło. Ten moloch był nieubłagany jak tylko kobiece molochy być potrafią i odsyłał je wciąż na nowo do pracy, a one wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą kupą jedwabiu i sukna, wcinały się szczękającymi nożycami w jej kolorową masę, furkotały maszyną, deptając pedał lakierowaną, tanią nóżką, a dookoła nich rosła kupa odpadów, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła wybrednych i marnotrawnych papug (s. 30 – 31).

To, że jest tu mowa o kobiecym nieubłaganiu nie jest przypadkowe. To właśnie kobieta stanowi obiekt dążeń, staje w relacji władzy powyżej mężczyzny.

Ale powróćmy do idola – molocha.

Określenia jakich używa Schulz na podkreślenie władzy krawieckiego manekina odsyłają do tradycji bałwochwalczych. Przybiera ta idolatria rodzaj dosyć specyficzny, jednak uzasadniony. Świat *Sklepów cynamonowych* to świat rzeczy w ruchu, przekształceniu, świat metafora. Ten ciągły ruch sprawia, że na pozór martwe przedmioty mogą posiadać bardzo wyspecjalizowane funkcje, znane powszechnie jedynie człowiekowi. Tak jest w przypadku manekina krawieckiego, który staje się nieprzystępnym władcą,

²³ Hold, relacja władcy i poddanego, lata trzydzieste jako okres powstawania totalitarnych systemów wokół Polski mogły mieć niebanalny wpływ na konstruowanie postaci manekina w twórczości Schulza. Ten historyczny aspekt wyjaśnienia fascynacji manekinem śledzi Michał Sporoń w nieopublikowanej pracy doktorskiej. Wiąże on popularność postaci manekina między innymi z totalitaryzmami oraz wilką ilością kalek, konsekwencją pierwszej wojny światowej. M. Sporoń. *Zmienne postacie. Lalka w twórczości Brunona Schulza i Hansa Bellmera. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Józefa Olejniczaka.*

ponieważ jest przedmiotem zainteresowania szwaczek. Stając się idolem, manekin wprowadza do opowieści rodzaj bałwochwalczych praktyk, których jest obiektem. Drugie z określeń jakich używa Schulz na określenie bożka – Moloch – odnosi się do idola biblijnego. Ta tradycja wiąże typ władzy z poświęceniem się, ofiarą, ponieważ molochowi składano ofiary z ludzi przez spalenie²⁴. Z definicji Władysława Kopalińskiego wynikają dalej posunięte konsekwencje: tam moloch jest krwawą i nienasyconą potęgą, którą zjednać można uległością i ofiarami²⁵. Definicję Molocha i obrazy opowieści o nim u Schulza łączy przede wszystkim nienasycenie bożka. Wprowadza to konieczność ponawiania ofiary, która i tak nie jest w stanie przebłagać go na zawsze. Uległość wobec obiektu uwielbienia, która ma zjednywać jego łaski, jest bliska masochistycznym motywom twórczości Schulza.

Nie byłoby nic dziwnego w tytule historii, która jest preludium do serii wykładów o manekinach, gdyby zamiast obecnej liczby mnogiej pojawiła się tam liczba pojedyncza. Manekin krawiecki – idol, który przemieniony staje się władcą, panem sytuacji odpowiada tytułowi, problem z tym, że jest sam. Jednak zmultiplikowany zostaje w sytuacji, kiedy są przy nim Polda i Paulina, które chcą się mu przypodobać. Funkcją doskonałości, jaką jest w tym momencie manekin jest bycie wzorem do naśladowania. Ten manekin staje się wyjątkowo atrakcyjny dla szwaczek ze względu na to, co reprezentuje: modę. Dziewczęta, wykonując na swoim idolu czynności mające na celu doprowadzenie go do doskonałości stają się związane przez niego w dwójnasób. Po pierwsze ofiarowują mu swoją pracę, by udoskonalic jego wizerunek, wtedy staje się wybredny i nieubłagany. Po drugie produkują na nim strój, który prawdopodobnie chętnie założyłyby na siebie, tak więc staje się on dla nich obiektem marzeń. Same są sprawczyniami swojej tęsknoty za doskonałością – doskonałą to, za czym już za chwilę będą odczuwały niedosyt obecności. To właśnie ta podwójna idolatria jest powodem pojawienia się manekinów, którymi zostają właśnie szwaczki. Stają się nimi, ponieważ dążą do upodobnienia do idola, którego hołubią.

Władza schulzowskiego molocha jest absolutna, nie ogranicza się do pewnych elementów, ale ogarnia całość bytu poddanych. W tym tkwi właśnie jego siła, posiada on moc tworzenia rzeczywistości. Na oczach czytelnika stwarza dwa manekiny tak subtelnie,

²⁴ Por. 2 Ks. Król. 23, 10.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1994, s. 337.

że cały akt twórczy odbywa się właściwie poza planem wydarzeń, a o przemianie szwaczek w manekiny dowiadujemy się z tytułu. Innym sygnałem może być zachowanie Jakuba względem szwaczek, który projektuje obrazoburcze wykłady przepowiadając je w osobliwym wykrzyknieniu:

Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym – mniej treści, więcej formy! (s. 33)

Ujawnia tu Jakub dwie ważne informacje. Serię wykładów o manekinach wygłasza sprowokowany obecnością szwaczek, w których rozpoznaje coś na kształt kukieł, bytów stworzonych dla jednego gestu, jak nazwie twory własnego pędu demiurgicznego w jednym z fragmentów traktatu. Z drugiej strony ujawnia tu chęci obrazoburcze, nihilistyczne, przecież jego wykłady są hołdem *odrzuć respektu przed Stwórcą*²⁶.

²⁶ Barbara Sienkiewicz, śledząc motyw manekina w twórczości Schulza, pisze, iż sceny tańca wokół manekina pozbawione są potencji życia, są jałową grą. Według badaczki manekin jest *parodią formy bytów żywych*. Takie potraktowanie tej postaci wydaje mi się jednak nadużyciem, ponieważ sam manekin jest obdarzony wielką siłą, która może kontrolować inne postacie. Tak jest w przypadku opowiadania *Manekiny* natomiast manekin z *Traktatu* jest postacią nieuprzedmiotowioną, pozostaje pomysłem Jakuba jedynie w sferze wyobraźni. Jeżeli natomiast przeprowadzić rozumowanie jakie proponuje Michał Sporoń, który pisze, że *obuta noga Adeli zmienia Jakuba w automat*, to wtedy owszem mamy i manekina i parodię. Jednak manekin ten pochodzi z rzeczywistości śmiechu (w sensie bergsonowskim), gdzie zautomatyzowanie ruchu staje się powodem śmieszności postaci ludzkiej. Jakub staje się parodią naukowca, który pada ofiarą *ars amandi* służącej. Nie sam manekin jest więc parodią, ale człowiek w manekin zamieniony. B. Sienkiewicz: *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, w: *W ułamkach zwierciadła*, pod red. M. Kitowskiej Łysiak i W. Panasa, Lublin 2002, s. 380 – 409. M. Sporoń.: op. cit., s. 40.

WZROK / SŁOWO

Zdawać by się mogło, że kobieta z opowieści Schulza jest w stanie zapanować nad mężczyzną, kierować dowolnie jego postępowaniem i wyznaczać mu ścisłe granice postępowania, poza którymi rozciąga się jej królestwo. Daje takie wrażenie właśnie *Traktat o manekinach*, credo, jak się zwykło nazywać ten fragment w tradycji interpretacyjnej schulzowskiej spuścizny literackiej.

Spójrzmy – dla przypomnienia – na pewne fragmenty:

W chwili, gdy mój ojciec wymawiał słowo „manekin”, Adela spojrzała na zegarek na bransoletce po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o piędź na przód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab i wyprężyła ją jak pyszczyk węża.

Tak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębionymi lazurem atropiny, z Poldą i Pauliną po bokach. Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych ustach.

Scenę kończy zdanie:

Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzygzaki myśli... (Traktat o manekinach, s. 38 – 39. podkreślenia – M. B.)

Drugą część kończy Schulz następująco:

Adela wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie. Potem podeszła do ojca i rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości zażądała bardzo dobitnie...

Panienki siedziały sztywno ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości... (s. 42. podkreślenia – M. B.)

Zakończenie całego cyklu wykładów nie powinno już nikogo dziwić:

Dziewczęta wstały, Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch oznaczający laskotanie. Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przerażenia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli. Ta szła za nim ciągle, grożąc mu jadownicę palcem, i wypierała go krok za krokiem z pokoju. Paulina ziewnęła, przeciągając się. Obie z Poldą, wsparte o siebie ramionami, spojrzały sobie w oczy z uśmiechem. (s. 48. podkreślenia – M. B.)

Zostawiam na chwilę te fragmenty, nie zapominając równocześnie o ich ważności dla omawianej tu sprawy i przypomnę pewne tezy badaczki feministycznej, które niewątpliwie pomogą w zrozumieniu omawianej tu syntezy wzroku i władzy²⁷.

To, co Krystynę Kłosińską, wydaje się interesować najbardziej to płciowość spojrzenia, czy mówiąc inaczej zależność pomiędzy tym, kto patrzy i płcią patrzącego²⁸. Autorka demaskuje neutralność spojrzenia i wpisuje je w dyskurs władzy, którą za

²⁷ Mówię tu o artykule Krystyny Kłosińskiej: *Niewidzące oko*, w którym badaczka podejmuje refleksję na temat władzy jaką daje spojrzenie. K. Kłosińska: *Niewidzące oko w ...przez oko ...przez okno. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów, pod red. M. Tramera, W. Bojdy, A. Bąka, Katowice 1998, s. 7 - 15. Przedruk w: K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 38 - 54.*

²⁸ Por. *ibidem*, s. 7.

Michelem Foucaultem określa jako relację²⁹. W przypadku szkicu badaczki to mężczyzna jest despota, który wykorzystuje spojrzenie, by narzucić kobiecie władzę i przemocą zmusić ją do uległości. Inaczej rzecz przedstawia się w *Traktacie o manekinach*, gdzie mężczyzna właściwie nie patrzy, jest wzroku - jako elementu organizującego relacje – pozbawiony. W tym arcyważnym fragmencie schulzowskiej mitologii, w którym dochodzi do głosu najbardziej wyrazista cecha męska tego świata: kreacyjność i bunt, to kobieta posiada władzę, to jej spojrzenia znaczą, ona (jako pewna funkcja tej prozy) jest w stanie uczynić ze swojego wzroku użytek pomagający jej w uobecnieniu władzy, która posiada.

Oko kobiety spełnia nie tylko pewne funkcje, ale używane jest w rozmaitych celach, posiada cały wachlarz możliwości znakowych, które ich właścicielki wykorzystują dla sprawowania władzy w świecie, który opanować pragnie samotny bohater *wydający wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy* - jak określony zostaje Jakub (*Manekiny*, s. 26). Przypomnę kilka tych możliwości oczu:

- *porozumiała się spojrzeniem*
- *spojrzały sobie w oczy z uśmiechem*
- *wymowne spojrzenia*

Oczy są, lub mogą być:

- *wielkie trzepoczące*
- *rozszerzone*
- *przymknięte*
- *spuszczone*

Każde z tych zachowań wiąże się z momentem obezwładniania Jakuba. Nie mamy w tych scenach tak wielkiego nacisku na nic innego poza oczami. To one stanowią centralny punkt ciała i centralny punkt porozumienia. Nie tylko wyrażają stany emocjonalne i zbliżające się decyzje podejmowane przez ich właścicielki, dzięki nim następuje najczęściej porozumienie. Kobiety rzadko kiedy używają (muszą używać) słów. Słowo (*logos*) jest w świecie Schulza przypisane mężczyźnie. Kobieta odzywa się tylko w chwili, kiedy traci cierpliwość, kiedy doprowadzona jest na skraj wytrzymałości i nie

²⁹ Ibidem, s. 8.

potrafi wykorzystać swojej tajnej broni – wymuszenia spojrzenia mężczyzny. Spojrzenia, którego skutki obserwujemy w *Traktacie o manekinach*. Jakub: *składa się w sobie, zapada, zwija* (s. 39) lub, już przy okazji kończenia serii wykładów, znajduje się w nieco innym stanie:

Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przerażenia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli (s. 48).

Narrator oszczędza czytelnikowi widoku zapewne brutalnego potraktowania wykładowcy w końcówce części drugiej. Humanitarnie opuszcza fragment, w którym zwizualizowały się skutki skupienia na sobie uwagi Jakuba przez Adelę. Kobieta działa więc bez słów, jest niemyim wykonawcą wyroków, jakich dokonuje na podległym jej mężczyźnie. Mężczyzna pozbawiony jest siły spojrzenia, natomiast zapatrzony traci władzę.

Władzę w *Traktacie o manekinach* kobieta traci tylko dwa razy. Jednak nie ilość utraty panowania nad sytuacją jest ważna, ale status tej kobiety, która pośród innych przedstawicielek słuchających wykładu jest najśłabsza, jest uczennicą, w dodatku niespełniającą stawianych jej zadań.

Najśłabszą z słuchaczek okazuje się Polda, stoi po drugiej stronie bieguna siły, który reprezentuje Adela. Tylko Polda wyłamuje się z milczącego grona odbiorców. Jako jedyna pomaga sobie słowem (atrybutem męskości) w opanowaniu Jakuba:

Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty. No, proszę... Jakub, Jakub... (s.39)

Nieco dalej jej słabość daje o sobie znać z większym impetem:

Ach! Nie mogę już dłużej, nie mogę tego słuchać! Ucis� go, Adelo (s. 48).

Za pierwszym razem Poldę jedynie wzywa słowo na pomoc, jakby miało jej pomóc, jakby nie ufała swoim możliwościom erotycznym. Cała scena zresztą zdaje się sugerować, że jest to seksualna inicjacja Poldy.

W chwili, gdy mój ojciec wypowiadał słowo „manekin”, Adela spojrzała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Ta wysunęła się wraz z krzesłem o pięć naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczyk węża (s. 38).

Jak widać, Adela jest tą osobą, która posiada największą władzę i w przytoczonej scenie dopuszcza do niej Poldę. Nie udaje się jednak młodej szwaczce stać się podobną do Adeli. Za pierwszym razem posłużyła się słowem, jakby nie wierząc w siłę kobiecości. Za drugim razem jej słowa znaczą bardzo jednoznacznie: nie chce uczestniczyć w próbach, zdaje się całkowicie na Adelę i błaga ją o pomoc w uciszeniu Jakuba. Z jej słów wydobywa się rozpacz. Adela więc staje się ostoją, jednocześnie najwyższą władzą. Prowadzi cichy (nie tylko dosłownie) spór z męskim żywiołem: słowem. Udaje jej się, nie wypowiadając ani słowa, opanować zapędy Jakuba związane z chęcią przejęcia władzy Demiurga. Jej siłą jest niewątpliwie wzrok – możliwość skupiania go na sobie. Posiadany dar wykorzystuje z premedytacją w walce jaką toczy o prymat nad opanowaniem rzeczywistości. Z wykładu Jakuba wiadomo, że gra toczy się o bardzo wysoką stawkę. *Tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów* (s. 35), grzmi herezjarcha już na początku wykładu. Odbiera monopol na tworzenie Demiurgowi bardzo wyraźnie przyznając, że należy wystrzegać się podległości mu w tej kwestii. Z walki zwycięsko wychodzi Adela, która potrafi opanować wszystko, co mogłoby odwieść ją od dojścia do celu, zapanowania nad rzeczywistością, który nie jest jej przekształceniem – jak chce tego Jakub, tworząc manekiny – ale zachowaniem *status quo*, świata dobrze znanego, więc bezpiecznego.

Męczyzna w świecie Schulza oddaje się pod opiekę (władzę) kobiet. Paradoksalnie dzieje się tak dzięki jedynej sile jaką posiada – słowu. Na temat komunikacji wewnątrz świata Schulza pisał Kłosiński, który dokonał w tej kwestii istotnych, rozpoznań:

W opowiadaniach autora Sklepów cynamonowych monolog opowiedziany w narracji staje się szczególnie istotnym elementem interpretacji świata przedstawionego, jest bowiem, jak się przekonamy, domeną ojca. Zauważmy od razu pewną stopniowalność sytuacji monologowania. Wypowiedź taka może się pojawić bądź w teatralnej, niejako scenicznej postaci – jak w „prelekcji” ojca z Traktatu o manekinach – bądź to w wersji intymnej, zaledwie przez narratora sygnalizowanej monologu wewnętrznego, któremu w narracyjnym wartościowaniu sytuacji porozumienia przypisuje się znak zdecydowanie ujemny, określający jako szczególną degradację. Mówiąc o monologu wewnętrznym mamy na myśli oczywiście Schulzowską metaforę, właśnie wypowiedź w tekście opowiedzianą, zobrażowaną, w przeciwieństwie do monologu wypowiadanego w narracyjnym przytoczeniu mowy bohatera.³⁰

Nieco dalej Kłosiński odnosi swoje rozważania już do samego *Traktatu o manekinach* i pisze tak:

Odkrywa się więc mechanizm przemiany: publiczność obojętna wobec mówcy nie jest niebezpieczna, staje się groźna wtedy, gdy odbiera go opacznie, narzucając własne rozumienie wypowiedzi. Kreuje wtedy tekst nowy, inny i tę inność nakłada jak maskę mówiącemu. Ten kto mówi w świecie Schulza, naraża się nieustannie na utratę tożsamości, może mu ją odebrać ktoś silniejszy – słuchacz.³¹

Zastanawia jednak, dlaczego Kłosiński utożsamia monolog wewnętrzny z metaforą. Istnieje w przypadku tej prozy pokusa by schulzowski tekst podzielić ze względu na formę wypowiedzi: albo monologu narracyjnego utożsamionego z przytoczeniem, albo wypowiedzi narratora, który „opowiada” metaforę. Oczywiście nie można przeczyć, że metafora utrudnia komunikację, zwielokrotnia jej semantykę, jednak nie tworzy w prozie Schulza osobnego modelu komunikacji wewnątrztekstowej. Inaczej jeśli chodzi o rozpoznania z zakresu monologu, tu niewątpliwie narzuca się zależność pomiędzy tą

³⁰ K. Kłosiński: *Schulzowskie modele komunikacji*, w: K. Kłosiński: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000, s. 191.

formą wypowiedzi i wypowiadającym. Jakub stanowi jedyne źródło monologu w tekstach *Sklepów cynamonowych*. Do innych miejsc jednak doprowadza Kłosińskiego interpretacja zależności pomiędzy monologującym a słuchaczami. Audytorium wykładów jest *obojętne wobec mówcy*, jak sugeruje badacz. Jednak wątpię, by wypowiedzi Jakuba były przez tę publiczność interpretowane. Siła słuchacza wynika skądinąd.

Jakub, prowadząc monolog, traci tożsamość, jest wchłaniany przez i w świat słuchacza, ale dopiero w momencie, kiedy przestaje mówić, a ściślej w momencie, kiedy słuchacz wymusza na nim milczenie. W tych sytuacjach Jakub staje się kimś zupełnie innym. Pozbawiony słowa – swojej jedynej siły – maleje i kurczy się, by oddać pole temu silniejszemu, czyli słuchaczowi. Z wielkiego herezjarchy zmienia się w kogoś zupełnie innego:

On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczoneymi oczyma (s. 39).

Oprócz oddania władzy, mamy w tym obrazie całą scenę pokornego poddania się silniejszemu. Wygląd Jakuba w tym momencie przypomina bardzo pokłon, którym wyjednaje sobie łaskę mołocha. Jest podobny do wiernego, który nie ma odwagi podnieść oczu i spojrzeć na swojego Pana. W tej scenie wyraźnie widać dramat przejęcia władzy. Skupia w tych kilku zdaniach Schulz moment bardzo ważny: zmianę ról i przejęcie prymatu nad słowem przez cielesność zawierającą się w *stopie opiętej w czarny jedwab*.

Stopie warto się przyjrzeć bliżej.

W rysunkach drohobyckiego twórcy stopa jest elementem niezwykle istotnym. Tu właściwie zaczyna się ciało, oczywiście ciało kobiety, bo to ono było dla Schulza wyzwaniem i marzeniem. Na rysunku z około 1920 roku, pt.: *Odwieczna baśń I* bohaterem staje się właśnie ta część kobiecego ciała. To ona zawiązuje relacje między mężczyzną i kobietą. Na rysunku naga kobieta jest umieszczona powyżej mężczyzny, który ukrywa swoje ciało pod ubraniem. Twarze są właściwie zasłonięte, więc relacji można domyślać się

³¹ Ibidem, s. 192.

z pozycji, w jakich zastygli oboje. Kobieta władczym gestem zasłania mężczyźnie oczy i robi to stopą. Noga jest eksponowanym elementem jej ciała. Inny rysunek: *Mężczyzna adorujący damski pantofelek na oczach trzech kobiet* posiada swój odpowiednik literacki. Jest nim Szloma z opowiadania *Genialna epoka* z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*. Na rysunku Schulz nie zadbał o wyraziste przedstawienie kobiet, ich rysy rozmywają się nieco na tle rysunku. Natomiast wyraźną kreską zaznaczył nogi kobiet, które są w pantofelkach.

Częsta nagość kobiet na rysunkach Schulza nie powinna dawać efektu jedynie erotycznego, ponieważ nie o zmysłowość samą tu chodzi. Erotyzm nie jest celem ostatecznym, ale sposobem, przez który realizują się relacje interpersonalne. Autor niespecjalnie dba o oddanie piękna ciała. Jednak nie można odmówić kobietom z tych rysunków odważnego odsłaniania nóg. Mówię tu oczywiście o tych kobietach, których Schulz nie przedstawił nago i zwracam uwagę na czas powstania rysunków, którym jest pierwsza połowa wieku XX.

Stopa, noga kobiety służą w symbolice schulzowskiej nie tylko do wyeksponowania relacji między kobietą i mężczyzną, która jest relacją dominacji kobiety, ale stanowi także fetysz. Kobieta może być na tych rysunkach zupełnie naga, może odsłaniać całą cielesność, jednak noga nader często pozostaje w pantofelku i pończosze.

Nogę kobieta chroni ubraniem, ale to ona stanowi to, do czego schulzowski mężczyzna próbuje dotrzeć najbardziej. Noga zdaje się być drogą prowadzącą do wyrównania relacji, zjednoczenia kobiety i mężczyzny w cielesnym uścisku (którego jednak nie ma, nie zostaje nam przedstawiony). Mężczyzna funkcjonuje na rysunkach jako **poddany**, oddolny wielbiciel, którego jedynym marzeniem jest wzięcie w posiadanie celebrowanego ciała. Ciało to jednak (kobieta) nigdy nie zniży się do bycia na równi z mężczyzną. Kobiety są tu dorosłe, mężczyźni to dzieci. Wskazuje na to zarówno ukształtowanie postaci w prozie (dziecięcy bohater, zdziecinniały Jakub), jak i umiejscowienie i przedstawienie ich na rysunkach. Rysunki potwierdzają relacje damsko – męskie znane z prozy. Kobiety są na nich postaciami dojrzałymi, świadomymi oddziaływania własnych ciał. Mężczyźni są zawsze mniejsi, z ogromnymi głowami, które kojarzą się raczej z ciałami niemowląt, niż dojrzałych osób. Mężczyzna więc jest dzieckiem zarówno w proporcjach ciała, jak i w postawie – raczkujący, pełzający, pochylony, jakby nadal niepewny wyprostowanej, dojrzałej postawy.

Przykładem, którego nie sposób tu nie przywołać jest rysunek: *Procesja*, na którym mężczyźni (niscy i całkowicie zasłonięci ubraniami) spoglądają na nagą stojącą kobietę. Ta w geście oddania (chyba jednak nie obserwującym) stanowi punkt centralny. Relacja pomiędzy nią a mężczyznami przypomina oddanie Poldy i Pauliny manekinowi. Rolę manekina na rysunku spełniałaby jednak sama kobieta. Widać nie ma wątpliwości na czyją cześć odbywa się tytułowa procesja. Mężczyźni oddają hołd nagiej kobiecie. Ci, którzy są najbliżej spoglądają na stopy, jakby nie chcieli prowokować profanacji świętego ciała. Spoglądający wyżej niż na nogi albo ukrywają wzrok pod kapeluszem, albo oczy przysłonięte mają okularami.

Zwyczajową więc relacją, jaka rysuje się pomiędzy kobietą i mężczyzną w twórczości Schulza jest spojrzenie na kobietę od strony stopy. Stopa ta często przysłania mężczyźnie widok, więc ten nie może nic więcej zobaczyć, czy wręcz jego oczy przysłonięte są stopą, jak w rysunku *Odwieczna baśń I*. Taka perspektywa nie pozwala mężczyźnie spoglądać na świat, uniemożliwia mu zawładnięcie czymkolwiek ze względu na ograniczone pole widzenia. Pozostaje mu tylko mówić, by obronić się przed całkowitą utratą władzy nad rzeczywistością. Jednak posunięcie się zbyt daleko kończy się jak w przypadku Jakuba poddaniem się uwodzicielskiemu działaniu nogi.

ODRZUCAJĄC RESPEKT PRZED STWÓRCĄ

W *Traktacie o manekinach* Jakub ma na celu zbudowanie nowego świata, wcale niepodobnego do tego, który zostawił Stwórca. To przewartościowanie, które mówi o konieczności tworzenia, czy odebrania Stwórcy *monopolu na tworzenie*, znajduje się bardzo blisko nihilizmu. Można uznać *Traktat* za twórcze credo Schulza i rzeczywiście nim jest, ale nie jedyne to miejsce, w którym pisarz stara się stworzyć metatematyczną

wypowiedź artysty. Jeżeli rozpatrywać monolog Jakuba jako *ars poetica*, trzeba pamiętać o fermentie związanym z próbą znajdowania nowych dróg wypowiedzi jakich poszukiwali moderniści. A przecież w tradycję modernistyczną wpisany jest nihilizm, deziluzja przyjętych i uznanych zasad, także tych dotyczących tworzenia i funkcjonowania sztuki. To przecież moderniści odeszli od i spowodowali kryzys kategorii *mimesis*, jednej z naczelných kategorii sztuki, którą świat znał od czasu Arystotelesa. Jeśli sztuka przestała odtwarzać a jej ambicją stało się takie twórcze przetworzenie, by jej twórca i odbiorca mieli wrażenie przebywania w świecie niemożliwym, a przynajmniej niepodobnym do tego, którego doświadcza się na co dzień, to trzeba było skodyfikować nowe prawa kreacji.

O *Traktacie o manekinach* pisano już wielokrotnie. Nie jest moją chęcią powtarzanie utartych i znanych już twierdzeń. Chciałbym natomiast odnieść się do tego jak wpisuje się ten fragment schulzowskiej mitologii w teksty wynikające z przewartościowania dotychczasowych wartości.

O konsekwencjach nihilizmu u Nietzschego, więc w bliskiej tradycji schulzowskiego pisanie pisze Stanisław Łojek w posłowie do *Ecce homo*, najbardziej znanego nihilisty:

Osobiste przeżycie „śmierci Boga” (utruty wiary w wartość wszystkich dotychczasowych ideałów) przenosi Nietzsche na plan ogólny (...) Śmierć Boga prowadzi do pojawienia się nihilistycznego zwątpienia w wartość istnienia. Wygląda to tak, jak gdyby natura zbuntowała się przeciwko tym, którzy bądź to Boga uśmiercili, bądź to o Nim zapomnieli. Bunt natury przejawia się w tym, że, pozbawiona dotychczasowego horyzontu sensu i celu, jawi się człowiekowi jako chaotyczny, zmierzający donikąd spektakl stawania się, w obrębie którego ludzkie życie, zaznaczone cierpieniem, znikome i skończone, zdawać się musi tragicznym epizodem, nic nie znaczącym aktem dramatu, którego nikt nie napisał i który nie może posiadać szczęśliwego zakończenia.³²

Takie konsekwencje, specyficznej w przypadku *Sklepow cynamonowych*, „śmierci Boga” ponosi też Jakub. Jednak inaczej niż u Nietzschego nie uśmierca się tu tradycji zbudowanej na podstawie judeo-chrześcijańskiego paradygmatu moralnego, nie traci wiary

w wartość wszystkich dotychczasowych ideałów. Nihilizm *Traktatu* polega głównie na odrzuceniu respektu wobec Stwórcy, któremu Jakub odważa się odebrać monopol na tworzenie. Proponuje stworzenie świata alternatywnego, hołdującego tandecie, posiadającego byty stworzone dla jednego gestu, według zasady, którą Jakub wypowiada tuż przed wygłoszeniem wykładów: *mniej treści, więcej formy* (*Manekiny*, s. 33). Świat ten staje się opozycją dla uniwersum Demiurga. Tym samym traci on podstawę, dla której żył i do której dążył. Nie ma już w nim celowości metafizycznej. Jakub nie stara się nawet rozwiewać wątpliwości, co do statusu zaproponowanego przez siebie uniwersum, ma to być świat, dla którego podniętą do istnienia będzie to, co zapomniane, odstawione na bok:

Wiedzą panie, że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nieodwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję (s. 45).

To właśnie w opuszczeniu, w zapomnieniu powstaje taka forma bytu, która jest nieopanowanym rozrostem materii, a właśnie materię uwielbił Jakub, co deklaruje w początkach wykładu:

Cała materia faluje od nieskończonych możliwości (s. 35).

Materia jest najbierniejszą i najbezbронniejszą istotą w kosmosie (s. 35).

Nie ma materii martwej (s. 35 - 36).

Potencja tkwiąca w materii oraz jej bezbronność niewątpliwie musiały stać się podniętą dla twórcy, który jak dotąd nie miał tak wyraźnych doświadczeń związanych ze stworzeniem nowych bytów. Wcześniejsze próby z ptakami były wydaniem wojny *bezbrzeżnemu żywiołowi nudy* (*Manekiny*, s. 26), natomiast teoretyczny projekt zawarty

³² S. Łojek: *Ecce homo - książka dla wszystkich i dla nikogo*, w: F. Nietzsche: *Ecce homo*, Kraków 2003, s. 87.

w *Traktacie o manekinach* jest o wiele dalej posunięty i o wiele bardziej radykalny, jeśli chodzi o ingerencję w istotę świata. Zmiany, jakich pragnie dokonać Jakub są spowodowane przez jego odejście od traktowania Demiurga jako monopolisty na planie stwarzania. Materia, ta, która jest istotą opuszczonych pokoi, staje się nie tylko impulsem do tworzenia własnego, niepowtarzalnego, tandetnego świata manekinów, ale przede wszystkim jest sygnałem buntu natury, która wyrwana spod opieki Demiurga, jest nieopanowana w nadawaniu sobie nowych, fantazyjnych form.

Konflikt, jaki toczy się w *Traktacie o manekinach*, rozgrywa się pomiędzy Demiurgiem, Jakubem i materią (naturą). Demiurg zostaje usunięty ze świata (uśmiercony), jego miejsce stara się zająć Jakub, jednak trafia na dwie potęgi uniemożliwiające mu kontrolę rzeczywistości. Jednym jest samostwarzanie pewnych form przez naturę. Samodzielność przemian, jakie świat przedstawia temu genialnemu teoretykowi stwarzania, jest tak różnorodna, że trudno wyobrazić sobie świat bez samoistności tych przemian. Każdy element uniwersum stać się może czymś nowym, niespodziewanym.

Drugim wrogiem niezależności Jakuba jest kobieta - Adela, która pełni nad nim rolę kuratora, ograniczającego jego pole działania do rozsądnych, według niej, rozmiarów.

Jakub nie kończy swojego projektu, nie wdraża go też w życie. Kontynuatorem, praktykiem jego teorii jest narrator, słuchający wraz ze szwaczkami i Adelą serii wykładów. Nie wiadomo jak skończyłaby się historia Jakuba, gdyby pozwolono mu wdrożyć w życie projekty snute w *Traktacie*. Nie wiadomo nawet, czy możliwe jest takie istnienie świata, w którym Demiurg staje się jedynie tyranem broniącym *niedościgłej doskonałości*. Wykład Jakuba urywa brutalne wystąpienie Adeli, która wezwana przez Poldę przywołuje do porządku herezjarchę.

Wszystko kończy się w niewłaściwym momencie, za szybko. W dodatku wątpliwe jest, by Jakub był w stanie wprowadzić w życie swoje planowane rewolucyjne wizje. Pozostaje wielkim teoretykiem, herezjarchą, twórcą słów, które nie są przekształcane w rzeczywistość, tylko tkwią jako słowa, idee, mogące spotkać groźną cielesność kobiet, wobec której pozostają bezsilne.

PODSUMOWANIE

Bezbronność. Rzeczownik ten chyba najlepiej określa konfrontację literaturoznawcy z prozą Schulza. Jeśli oczywiście założymy, że zadaniem badacza jest stworzenie takiego modelu opisu przedmiotu badań, by dotrzeć do jego sedna, osiągnąć maksymalne rezultaty strukturalne, tym samym, rekonstruując model pisarstwa. Przedstawione powyżej próby odczytania sensów pierwotnych dwóch fragmentów schulzowskiego debiutu nie wyczerpują nawet w części możliwości odczytań tej prozy. Zastosowany przy okazji opisu *Sklepów cynamonowych* system wyzyskania pewnych elementarnych motywów dla nadania im samodzielności istnienia w obrębie innych motywów i sensów, można by jeszcze wydłużać dopóty, dopóki nie wyczerpałyby się pojedyncze elementy, wokół których opisujący mógłby nanizować kolejne sensy dostarczane przez tekst. Jestem przekonany, że w niniejszym szkicu zwróciłem uwagę na te najważniejsze, choć może nie najoczywistsze. Lista motywów jest o wiele dłuższa niż ta przeze mnie przedstawiona. Co zatem broniło mi zająć się i innymi z tych motywów? Wybrałem akurat te, które wydają mi się najbardziej istotne dla opisu innych fragmentów prozy Schulza, chciałem wskazać punkty, od których można zacząć hermeneutyczną podróż po jego twórczości. A wybrany przeze mnie fragment kusi tym, że pisarz właśnie jego nazwą określił całą książkę.

Uciekając się w czytaniu tekstów literackich do interpretacji tego, co jest umieszczone w centralnej pozycji tych tekstów także można stracić wiele znaczeń, które są integralną częścią badanego tekstu, ale nie zostały wyeksponowane. Mam tu na myśli takie partie tekstu, jak fragmenty pozawykładowe *Traktatu o manekinach*. Forma i waga wypowiedzi Jakuba zawarta w tych trzech fragmentach tomu: *Sklepy cynamonowe* powodują zaniechanie przyjrzenia się sytuacjom rozgrywającym się poza tą wypowiedzią. Jak pokazałem we fragmencie dotyczącym tego właśnie tekstu sporo ważnych informacji zawiera *Traktat* w miejscach, gdzie już nie jest traktatem, a staje się opowieścią.

Co by się stało, gdyby Schulz przekazał nam jedynie treść wypowiedzi Jakuba bez wskazania na okoliczności, w jakich się to odbywało i w jakich dramatycznych warunkach

wypowiedź ta była przerywana (szatkowana)? Odpowiedź zdaje się bardzo prosta. Z pola narracyjnego zniknąłby sam Jakub, pozostawiając miejsce jedynie dla słów, którymi wówczas nauczał zebranych słuchaczy. Nieobecność Jakuba nie jest możliwa w obrębie *Sklepów cynamonowych*. Nawet po śmierci jest on obecny i stale się o nim przypomina. Kiedy w miesiącach letnich staje się nieobecny, jego wyjazd nazywany jest porzuceniem rodziny a historie, które wtedy spotykają członków rodziny mają swoje źródło w wyjeździe ojca. Schulz nie chciał chować Jakuba za jego słowami, wiedząc jak potężny jest słuchacz, jak może opacznie i nierozważnie potraktować słowa herezjarchy. Chcąc ustrzec czytelnika przed niepowołaną reakcją każe wypowiedzieć Poldzie najbardziej obrazoburcze względem Jakuba zdanie:

Ach! Nie mogę już dłużej, nie mogę tego słuchać! Ucisz go, Adelo (s. 39).

Czytelnik Schulza podobny jest do samego autora, który poszukiwał *rzeczy cofniętych do korzenia swego bytu, metafizycznych idei*. Pozostaje to dla niego próba, niezrealizowanym projektem. W takiej samej sytuacji stawia się więc czytelnik, zawsze mogący uchwycić niewielką część ogromnej całości schulzowskiego spektrum znaczeń. Można by tu użyć metafory mozaiki, która została skomponowana w określony kształt, ale w trakcie jej układania artysta rozpoczął rozważania na temat jej istoty i zamiast ułożyć zaplanowany kształt docierał do *korzenia mozaiki*. Teraz każdy, kto się zbliża widzi część bardzo nieokreślonej całości, nidefiniowalnej i niesprowadzalnej do pierwotnej płaszczyzny. Pozostaje więc Schulz twórcą, który nie zostawił klucza do dotarcia do sedna własnej twórczości, mimo jego tekstów metaliterackich, które pomogły niejedno rozstrzygnąć, ale nie spowodowały arbitralnych rozwiązań zagadki jego twórczości. Literaturoznawstwo musi przyznać się do pewnej bezbronności stając naprzeciw zadaniu rozwikłania meandrow sztuki takich twórców jak Schulz.

4.

(NIE)OPOWIEŚĆ

SIERPIEŃ. INICJACJE

Proza Schulza jest niezwykle bogata w znaczenia. Pomocna w uzyskaniu tego bogactwa jest, paradoksalnie, niezwykle oszczędność obrazów i zdarzeń, jakie pisarz przedstawia czytelnikowi. Dzieje się tak, ponieważ Schulz faworyzował sens:

Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. (s. 383)

Pisał w eseju: *Mityzacja rzeczywistości*.

Chęć dotarcia do sedna, źródła, pierwotnego sensu przenosi pisarza w świat dzieciństwa, który poddany zostaje próbie odtworzenia, zamieszkania w nim na nowo w momencie, kiedy fizyczna możliwość powrotu została na zawsze utracona. Schulz

deklarował, że *Sklepy cynamonowe* są autobiograficzną opowieścią, ukazującą jego *duchowy rodowód*, który gubi się w *mitologicznym majaczeniu*¹. Stworzenie autoopowieści, własnej mitologii trafia u Schulza na aporię pamięci, z których ten powoli próbuje się wyzwolić. *Sklepy cynamonowe* pełne są prób zwalczenia oporu jaki stawia, przede wszystkim, czas zacierający obrazy i ich pierwotne, rdzenne znaczenie. Tu bije źródło schulzowskiej niejednowymiarowości semantycznej, stanowiące równocześnie o sile tej prozy jak i niskiej stabilności ontologicznej przedstawionego w niej świata.

Jednym z projektów wpisanych w *Sklepy cynamonowe* jest projekt opanowania pamięci, zamieszkania w niej i w konsekwencji umieszczenie się w przeszłości². Sugeruje to Schulz już od pierwszych akapitów *Sklepów cynamonowych*. To trudne zadanie staje się obsesją pisarza, który podporządkował wielką część swojej twórczości prozatorskiej temu zamierzeniu. Starał się nadać swoim zdaniom taką sugestywność obrazu i sensu by spotkanie z nimi jak najintensywniej oddawało przeżycie takiego oglądu świata, które towarzyszyło jego pierwszym krokom nazywania i poznawania rzeczywistości. Nie stawia więc przed sobą łatwego zadania i nie chce wcale go sobie ułatwiać, na przykład, kierując się w stronę uplastycznienia obrazów, które przedstawia. Dominacja opisu nad opowiadaniem jest widoczna wyraźnie, ale te bieguny prozy nie są wyróżnikiem oryginalności *Sklepów cynamonowych*. Schulz nie przeciwstawia po prostu opisu historii. Jego techniką jest opowiadanie obrazem a nie ich logicznie splecioną sekwencją wypadków. Powoduje to zanik fabuły, ale nie opowieści, ta przemieszczona jest z pola budowania intrygi w przestrzeń zintensyfikowania wrażeń płynących z pojedynczego, ale zmultiplikowanego wydarzenia. Paradoksalność tego określenia traci swoją siłę, gdy przyjrzeć się budowie *Sklepów cynamonowych*. Traktując tekst schulzowskiego debiutu jak całość, łatwo dostrzec z jednej strony silny związek (niemalże fabularny) pomiędzy

¹ B. Schulz: *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, (w:) *Księga listów*. Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski. Wydanie drugie, przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 103.

² Podobnie opisuje dzieło Schulza Anna Czabanowska – Wróbel, która zatytułował swój szkic odnoszący się do tej tematyki: „Powtórzone dzieciństwo” w prozie Schulza. Poznawcze przygody narratora opowieści Schulza nazywa opowieściami o *nieustannych inicjacjach*. W innym miejscu pisze, że Schulz świadomie *rekreuje (nie zaś relacjonuje) magiczne dziecięce myślenie*. W podobny sposób o bohaterze *Sklepów cynamonowych* wypowiada się Jerzy Jarzębski, który bohatera schulzowskiego widzi jako *chłopca, który przechodzi wielką przygodę dojrzewania*. A. Czabanowska – Wróbel: „Potórne dzieciństwo” w prozie Schulza, w: *W ułamkach zwierciadła*, pod red. M. Kitowskiej Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 212 – 138. J. Jarzębski: *Zwiedzanie Sklepów cynamonowych*, w: *Prowincja centrum*, Kraków 2005, s. 11.

poszczególnymi partiami tekstu a z drugiej autonomiczność każdej z tych części³. Jednocześnie więc jest to tekst, który możemy uznać za zbiór opowiadań w równym stopniu jak za powieść. Jednak nawet przekonanie o genologicznej przynależności *Sklepów cynamonowych* do opowiadań nie wyjaśnia paradoksów ich sposobu opowiadania. Być może jedynym określeniem, które wyznaczałoby metodę mówienia na ten temat byłaby intensyfikacja sensu kosztem wydarzeniowości⁴.

Schulz zdaje się w literaturze nie pragnąć bardziej niczego ponad opowiedzenie historii doświadczenia nazywania - czyli tworzenia - świata. Historia ta jednak nie powinna być tylko opowiedziana, ale przede wszystkim – dzięki zabiegom i technikom literackim – przeżyta ponownie, opowiedziana nie tyle na wzór i podobieństwo pozaliterackiej matrycy, ale na nowo stworzona, umożliwiająca pierwotny, rdzenny kontakt z rzeczywistością, która posiada świeżość nietkniętego terytorium.

* * *

Piszący o rodzajach mityzacji schulzowskich Artur Sandauer nazwał *Sierpień* regeneracją pierwotnych mitów⁵ i zaprezentował takie czytanie tego fragmentu, które potwierdzałoby autorskie twierdzenie na temat stworzenia w *Skleпах cynamonowych* prywatnej mitologii. Doprowadza Sandauer do czytania tego fragmentu, jako *swojskiego "ofiarowania Izaaka"*⁶. Psychoanalityczna interpretacja, sugerowana w tytule szkicu, eksponuje erotyczne konotacje *Sierpnia*, a także zwraca uwagę na grozę wynikającą z tych właśnie asocjacji, które stają się centralnymi elementami nagłosowej opowieści, sprowadzające bohaterów do funkcji rozrodczych lub ich braku i upośledzenia. Schulza zdaje się interesować bardziej właśnie upośledzone niż ukształtowany i pewny byt.

³ O „całościowym” czytaniu *Sklepów cynamonowych* pisałem w pierwszym rozdziale tej pracy.

⁴ Stała pisząc o obrazowaniu przez Schulza, mówi o efekcie zastygania rzeczywistości w nieruchomy, zatrzymany obraz, a gdzieś indziej dodaje, że: wydarzenia i postaci „rosną w głąb”, ich częściowe odrealnienie znajduje odszkodowanie w poszerzeniu ich potencji znaczeniowej, wielości możliwych sensów, w otwarciu przestrzeni symbolicznej. K. Stała: *Na marginesach rzeczywistości*, Warszawa 1995, s. 118 i 122.

⁵ A. Sandauer: *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, (w:) *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 619 – 623.

⁶ *Ibidem*, s. 623.

Bohaterowie są niepełni, niepewni swojego statusu, boją się o siebie (ciotka Agata, kuzyn Emil, kuzynka Lucja).

Sierpień posiada wiele więcej niż tylko tę sferę, o której pisze Sandauer, to oczywiste. Mimo pominięcia wielu ciekawych nici interpretacyjnych pionier w badaniach schulzologicznych zwrócił uwagę na rzecz istotną i być może najważniejszą w tym fragmencie. Mianowicie na inicjację, stawanie się, wchodzenie w nieznane. Jest *Sierpień* prologiem do wielkiej osobistej mitologii, jaką rozpoczął Schulz tworzyć w *Skleпах*.

* * *

W pierwszej kolejności należy się przyjrzeć nie tyle wątkom jakie autor tu rozwija, ale pewnej technice, która „rozkwita” przez całość debiutu i posiada swoje odbicia także w innych fragmentach twórczości. Chodzi o sposób obrazowania, przedstawiania poszczególnych elementów rzeczywistości *Skleпów cynamonowych*. Jeden z początkowych fragmentów dotyczy Adeli powracającej z targu:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca lśniącej, pełnej wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyladowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą zeber cielecych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrendiencje obiadu o zapachu dzikim i polnym (s. 3).

O tym fragmencie nie można powiedzieć, że opisuje wydarzenie, ruch, ale także nie można powiedzieć, że obraz ten jest statyczny. Zasadą, która panuje nad tym fragmentem, jest skupienie maksymalnej ilości obrazów w jednym⁷. Adela bowiem, zamieniona w

⁷ Krzysztof Stala pisze o nim tak: *To samodzielny, wyizolowany obraz, którego iteratywność*

Pomnę, wraca nie jeden raz, ale wielokrotnie. Jej powrót odbywa się nie na naszych oczach, ale w pamięci narratora. *Adela wracała*. Mamy do czynienia z czynnością powtarzalną, nie z pojedynczym, unikalnym wydarzeniem. Niektórzy badacze wnioskuja stąd o mitologicznym charakterze tej prozy, wydarzeniach dziejących się poza czasem, ponieważ cyklicznie powtarzanych. Nie wydaje się jednak, żeby to wyjaśnienie zaspokajało możliwości wynikające z użycia takich a nie innych form czasownika przez pisarza. Mitologizacja owszem, ale nie tylko. Adela wracała z zakupów niejednokrotnie, a narrator nie pamięta który z tych powrotów utkwił mu najmocniej w pamięci. Schulz stara się podjąć trud opowiedzenia nie tyle zdarzeń, historii, okresu życia, ale pewnego stanu bycia w czasie najbardziej płodnym poznawczo. Dlatego mówi on o *autobiografii duchowej*, a nie o autobiografii. Spogląda on na siebie z pewnego oddalenia czasowego i daje do zrozumienia, że nie da się powtórzyć stanu mentalnego, który dominował w nim, kiedy był on dzieckiem. Dotrzeć tam można jedynie przez słowo, najbardziej niejednoznaczne medium. Prowokuje to autora do eksperymentów ze zwielokrotnioną metaforą lub – inaczej mówiąc – szeregiem metaforycznym, dotarciem do sedna przez rozbicie jednoznaczności przedmiotu (przedmiotów). Wystarczy tu jeszcze raz przypomnieć konotacje jakie rysują się przed narratorem, kiedy widzi poszczególne elementy wypełniające koszyk Adeli w nagłosowym *Sierpniu* (*wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym*). Dla uzupełnienia wystarczy przypomnieć określenia dni w wygłosowej *Nocy wielkiego sezonu* (*dziczki, chwasty, jałowe i idiotyczne, kaczany, puste i niejadalne, białe, zdziwione i niepotrzebne*). Te po wielokroć powtórzone określenia konkretnego (zdawałoby się) przedmiotu oddalają od zwyczajnego widzenia go, ale ich zadaniem nie jest oddalić, ale zbliżyć się do znaczenia pierwszego:

...poetyka (realizowana) Schulza próbuje niemożliwego: próbuje z powrotem uprzestrzennić dosłowność, zrekonstruować świat, w którym metaforyczne słowo aktualizuje inną przestrzeń przyczynowości i motywacji i jednocześnie wypełnia ją,

udostawia i realizuje⁸.

- pisze Stala. Z cytatu tego dla schulzowskiej poetyki najważniejsze zdaje się określenie *próbuję niemożliwego*. A z pary tych wyrazów ważniejszym okazuje się: *próbuję*. Niemożliwe do osiągnięcia znajduje w poetyce Schulza silną realizację, która nie jest w stanie wyjść poza próbę. To poetyka ciągłego ruchu, niedokończenia.

Inicjacja, która staje się tematem *Sierpnia* nie kończy się wraz z wybrzmieniem ostatniego słowa tego fragmentu *Sklepów cynamonowych* (jak pokazuje choćby zestawienie ze sobą szeregu określeń metaforyzujących z dwóch odległych fragmentów). Cały zbiór opowieści mógłby być dowodem na pewną niemoc fabularnego wybrnięcia poza tematykę, zbiór motywów, czy w końcu przestrzeń – bardzo skupioną i ograniczoną w przypadku większości opowieści do rodzinnego domu.⁹ Narracja *Sklepów cynamonowych* zawieszona jest pomiędzy opowiedzeniem konkretnej historii – kształtowania się świata bohatera pod wpływem osobowości ojca, a niemożnością opowiedzenia choćby jej skrawka wynikającą z samego założenia autora o chęci dotarcia do absolutnego centrum, rdzenia dzieciństwa. Wynikiem tego są dwie rzeczy. *Sklepów cynamonowych* nie sposób opowiedzieć, ich warstwa fabularna jest nikła. Drugą z nich jest natomiast to, że istotą tej prozy staje się wydarzenie doświadczenia lektury, stawania się zdarzeń z języka i językowych. Pisze o tym Bolecki:

...obok opowieści narratora o zdarzeniach, które kiedyś faktycznie zaistniały, pojawiają się zdarzenia wysuwane wyłącznie z mechanizmów leksykalno – stylistycznych. Takie wydarzenia nie są już "uprzednie" wobec aktu opowiadania (jak w konwencji prozy realistycznej: "opowiem wam pewną historię"), lecz stwarzają się w akcie lektury. Narracja przestaje być zatem opowiadaniem o tym, co niegdyś zaistniało, albowiem staje

⁸ K. Stala, *Ibidem*, s. 170.

⁹ Dom jako kosmos przynosi na myśl rozpoznania Teresy i Jerzego Jarzębskich. Piszą oni o przygodach, które dom – w opowiadaniach Schulza – *przechodzi* (s.53). Szczególnie ważne dla tego szkicu wydają się "przygody" symbolizujące: dom jako katedrę, czy Arkę, czyli ustalające jego miejsce w przestrzeni sakralno – mitycznej. T., J. Jarzębscy: *uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza* (w:) *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 49 – 72.

się *serią wydarzeń językowych rozgrywających się w czasie czytania*¹⁰.

Propozycja Boleckiego dotyczy nie tylko poetyki Schulza, ale również ogółu pisarzy eksperymentujących i odchodzących formą od realistycznego modelu prozy. Przygoda fabuły zrzeka się swojej prymarnej roli na rzecz przygody języka. Przesunięte zostają bardzo wyraźnie akcenty, co powodować może problem z odbiorem i możliwością podania gotowego rozwiązania w sporze o modalność świata tej prozy.

Rozpięcie pisarstwa Schulza pomiędzy chęcią stworzenia obrazu dzieciństwa, a chęcią stworzenia przestrzeni duchowej wydaje się być jednym z tych problemów prozy drohobyckiego autora, które nie mogą być rozstrzygnięte w lekturze, ponieważ jest to problem nie tyle odbiorcy, co autora. Schulz odsłonił przed czytelnikiem swoją niepewność poznawczą, pozwolił poznać się jako autor dzieła niedokończonego, tekstu realizującego się w ciągłym stwarzaniu. Schulz nie udowadnia nam tu niczego, nie próbuje dać ostatecznych odpowiedzi, ponieważ sam takich nie posiada. Bardziej od ukształtowania interesuje go kształtowanie, od zbudowania świata próba jego ułożenia, odtworzenia i stworzenia. Dlatego proza ta stwarza iluzję poszatkowanej i fragmentarycznej, podczas, gdy skomponowana jest jako ścisła całość. Oczywiście całość w znaczeniu modernistycznym będzie czymś zupełnie innym niż to, do czego przyzwyczała nas proza realistyczna wieku XIX. W świecie, w którym sztukę fabularną rozpoczęło tworzyć kino, w którym nastąpiła dominacja obrazu, literatura wybrała inny sposób „przedstawiania”. Literatura zaczęła działać się w *akcie lektury*, jak nazwał to Bolecki.

* * *

Sierpień to nie tylko „fabularne” wprowadzenie w świat *Sklepów cynamonowych*. Także psychoanalityczne odczytanie Sandauera nie jest w stanie odkryć znaczenia i wagi tego fragmentu. Wprowadza nas Schulz przez nie do świata, który stanowi dla niego zagadkę nie mniejszą niż dla czytelnika tych opowieści. Szybko okazuje się, że przeniknięcie do sedna, znalezienie osi sensu tego uniwersum sprawia tyle samo trudności autorowi, co czytelnikowi. Stąd piętująca się metaforyka, kolejne określenia tego samego,

¹⁰ W. Bolecki: *Poetyckość a postmodernizm* (w:) *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu*

próby znalezienia jak najtrafniejszego pojęcia, jak najbardziej zasadnego nazwania rzeczy. Kryje się w tym chęć modernistycznego nazwania nieokreślonego. Inicjuje Schulz w prologu *Sklepów cynamonowych* wielki projekt powrotu, drogi, która nie może się zakończyć, ponieważ jej podmiot nie jest w stanie przekroczyć granicy dzielącej go od miejsca powrotu, nie jest w stanie powtórzyć dzieciństwa, więc dojrzewanie do niego jest procesem nieskończonym. Zresztą nieskończonym i nie budowanym od podstaw. Jeszcze raz pozwolę sobie powrócić do pierwszego zdania *Sierpnia*:

W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matka i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. (s. 3)

Z takiego sposobu przedstawienia wynikają pewne wnioski. Schulz nie buduje świata w szczegółach, rozpoczynając od rzetelnego przedstawienia przestrzeni, bohatera, czy innego elementu świata. Nie interesuje go oddanie szczegółów architektonicznych, czy szczegółów wyglądu postaci. Świat, w który nas wprowadza jest już ukształtowany i nie wymaga żadnych zabiegów umożliwiających rozpoznanie konkretnych punktów odniesienia do rzeczywistości istniejącej. Ten zabieg wprowadza kolejne komplikacje. Powyżej pisałem o tym, w jaki sposób uniemożliwione jest w tej prozie dojście do konkretnego, jednowymiarowego semantycznie momentu przedstawienia. Rozbicie jednoznaczności poszczególnych elementów wikła i przynosi efekt rozproszenia sensu. Spoglądając na tekst od drugiej strony, określenie ontologicznego statusu schulzowskiego uniwersum stanie się jeszcze bardziej utrudnione.

Należałoby przyjrzeć się *Sklepom cynamonowym* ze względu na możliwość szybkiego odnalezienia się w świecie przedstawionym. Schulz nie daje szansy na powolne zbliżanie się do pojedynczych elementów uniwersum, ale daje do zrozumienia, że przestrzeń, którą przedstawia już istnieje, jest znana, więc nie wymaga zabiegów jej kreowania. Autor zdaje się obdarzać czytelnika zaufaniem szybkiego odnalezienia się w świecie *Sklepów cynamonowych*. Jednak wyjaśnienie tej zagadki może być zupełnie inne niż wyżej zasugerowane.

Budowa świata, określenie jego statutu jako już pełnego i nie wymagającego dopowiedzenia wynikać może z niemożności dotarcia do właściwej wersji rzeczywistości. Kształt już został nadany, ale jest to kształt niewyraźny (ojciec wyjeżdżał, a nie wyjechał). Powraca więc problem umocowania poszczególnych przedmiotów w rzeczywistości przedstawionej. Po raz drugi natrafiamy więc na problem niewykonalności pewnych zabiegów zmierzających do oddania pełnego stanu duchowego dostępnego narratorowi w okresie przez niego opisywanym.

Wstrzymanie ruchu fabularnego i niedostrzegalna niemal zmiana sytuacji opowiadanych historii wydaje się być krokiem zamierzonym, wynikającym z pewnego rodzaju niezdecydowania narratora, dla którego pierwszorzędym zadaniem jest stworzenie języka. Ten zaś, niosąc w sobie historię, obrastając w jej trakcie w znaczenia, rozprasza istotę sensu, o którą chodzi autorowi *Sklepów cynamonowych*. Doprowadza to do pozornej nieporadności tworzenia fikcji fabularnych. Można zaryzykować jednak tezę, że proza ta nie miała nigdy na celu opowiadania historii w klasycznym (realistycznym) tego słowa znaczeniu, więc nie powinno się w niej szukać pokrewieństwa ze schematami prozy dziewiętnastowiecznej, że jej potencjał fabularny nie może być wykorzystany, nie ze względu na nieumiejętności autora, ale z powodów wewnętrznego ukształtowania języka. Świadczą o tym też i inne elementy morfologii *Sklepów cynamonowych*.

SCHULZ BEZ KOŃCA

Czytamy u Foucaulta:

Być może słowo łączy w sobie śmierć, bezkresną pogoń i przedstawienie języka przez język. Być może ustawienie odbijającego w nieskończoność zwierciadła naprzeciwko

czarnej ściany śmierci należy do istoty wszelkiego języka z chwilą, w której decyduje on nie przeminąć bez śladu.(...) Homer, szkicując najbardziej pierwotną i zarazem najbardziej symboliczną figurę (Odyseusz słucha tysiącletniej historii o sobie, przebywając u Feaków - wyjaśnienie moje), mówi nam jak o jednym z największych zdarzeń w sferze ontologii języka: odzwierciedlona refleksja języka nad śmiercią, a następnie wytyczenie wirtualnej przestrzeni, w której słowo odnajduje nieograniczone możliwości tworzenia własnego obrazu, przestrzeni, w której w nieskończoność może przedstawiać samo siebie jako już istniejące poza samym sobą.¹¹

Język decyduje się nie przeminąć bez śladu, ponieważ jego istotą jest ustawienie lustra naprzeciw śmierci. Śmierć odbita w lustrze staje się mniej straszna (wszak to tylko jej lustrzana imitacja) i daje się owoić. W ten sposób zdarzenie zapewnia sobie nieśmiertelność. Język będzie stwarzał przestrzeń obrony i oswojenia śmierci, a istotnym procesem będzie powtórzenie słowa w piśmie, żywego w wirtualnym, tylko po to, by pokonać śmierć¹².

Literatura, słowo zapisane będzie dla Foucaulta tym, co pozwala przezwyciężyć największą bolączkę ludzkości, pokonaniem śmierci, zapewnieniem nieśmiertelności. Egzemplifikacje literackie, mające wskazać na możliwość stworzenia ontologii literatury na podstawie prób stworzenia wirtualnej przestrzeni istnienia w piśmie, osadzają się bardzo blisko *Sklepów cynamonowych*. Odyseusz słuchający tysiącletniej historii opowiedzianej przez Feaków i dotyczącej jego własnych losów, Szeherazada opowiadająca historię o tym jak doszło do tego, że musi opowiadać przez tysiąc i jedną noc, czy list z *Zakonnicy*, w którym opisana jest historia tego właśnie listu¹³, narrator schulzowski próbujący powtórzyć własną historię. Wszyscy oni cierpią na tę samą przypadłość, przypadłość powielenia w języku.

Schulz ustawia zwierciadło, o którym pisze francuski filozof, staje się zwolennikiem opowiadania już opowiedzianego. Jednak nie jest to po prostu opowiadanie tego, co zostało

¹¹ M. Foucault: *Język bez końca*, tłum. M. P. Markowski (w:) *Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 68 - 69.

¹² *Ibidem*, s. 69.

¹³ *Ibidem*, s. 67 - 71

już opowiedziane, co zawarło się w słowie, jego przestrzeń wirtualna nie jest tylko przeniesieniem słowa do pisma. Na to nie ma już szans. Schulz bowiem nie powtórzy, jak Szeherezada, historii, która przywiodła go do pewnego miejsca. Jest on mądrzejszy o doświadczenie wielowymiarowości sensu słowa. Owszem podstawowe elementy jego opowieści łatwo wychwycić: historia chłopca, dzieciństwo, relacja z ojcem, ale nie jest to tylko opowiadanie historii, która się już opowiedziała. Nie da się powtórzyć w prosty sposób przeszłości w wirtualnej przestrzeni literatury. Pamięć jest zawodna, zwłaszcza pamięć dotycząca autobiografii duchowej, a tę pisze przecież Schulz. Dlatego nie daje on prostej recepty sposobu spisania historii, historii ducha nie da się opowiedzieć, można ją jedynie próbować oswoić, przeżyć jeszcze raz dosłownie, opowiedzenie nie da efektu powtórki, a jedynie rozczerwanie nieziszczalnością powrotu do na zawsze utraconej przestrzeni temporalnej. Opór jaki stawia powtórzenie, odtworzenie tamtej organizacji życia powoduje pojawienie się karkołomnych prób dostania się tam przez zmultiplikowanie tej samej opowieści, krążenie wokół jednego tematu, rozpatrywanie go z wielu różnych perspektyw. W *Skleпах cynamonowych* zdarzenia nie zmierzają do rozwiązania, nie może ich być ze względu na projekt autora: dojrzewania przez literaturę do tamtego okresu. Każdorazowe niemal otwieranie kolejnych opowieści *Skleпów cynamonowych* tym samym motywem, w którym niezmiennie pojawia się postać ojca wskazuje na pewien rodzaj fiksacji, jakiemu poddaje się Schulz. Nawet tam, gdzie ojciec nie występuje jako jeden z bohaterów, musi się pojawić. Tak dzieje się w nagłosowym *Sierpniu* czy jednej z ostatnich historii: *Ulicy Krokodyli*. Ojca nie ma a jednak istnieje w opowieści, nieobecność staje się swoją przeciwnością (istnieniem nieobecnego) dzięki możliwości umiejscowienia tej postaci w wirtualnej przestrzeni słowa – języku.

Borykanie się z możliwością pojawienia w przestrzeni językowej, fizycznego przeżycia zindywidualizowanego powstawania świata, rodzi u Schulza konieczność ujawnienia mitu. Dzięki zastosowaniu strategii polegającej na oddaleniu wydarzeń w miejsce, do którego żywy człowiek nie ma dostępu, autor może pozwolić sobie na oddanie rozpaczliwej sytuacji niemożności dotarcia do obranego przez siebie celu. Przestrzenią temporalną mitu jest Wielki Czas, czas święty¹⁴, oddalony od wydarzeń współczesnych, ale w nich powtarzany, więc przywoływany i przeżywany na nowo. Jedną z największych herezji Schulza będzie próba przedostania się, osadzenia siebie w świętym

czasie, nie jego powtórce. Projekt ten potrzebuje pewnych środków nowoczesnego pisania, pisania po doświadczeniach kryzysu przedstawiania. Modernistyczne lustro skierowuje się już nie na przestrzeń świata, nie przechadza się gościńcem, ale staje naprzeciw śmierci. Problemem prozy Schulza będzie jednak borykanie się z możliwością dotarcia do tej wersji opowieści, która pozwoliłaby słowu zaistnieć w nieśmiertelnej przestrzeni pisma. Już sama możliwość staje się obsesją tej prozy, a próba wypełnienia jej zadaniem. Jednak podmiot Schulza nie dociera tam, gdzie chciał, pozostaje w zawieszeniu pomiędzy swoim własnym teraz, a *illo tempore*, złotym czasem mitu.

Jednak nie po to przecież Schulz przywołuje konteksty mitologiczne, by stwierdzić, że te oddalają go od celu zamiast zbliżać. Takie bogate spektrum kulturowe wydaje się mieć bardzo poważne uzasadnienie. Przypatrzmy się kilku przykładom:

Adela wracała w świetliste poranki jak Pomona (Sierpień, s. 3)

Adela podobna do szalejącej Menady (Ptaki, s. 25)

...smukłonoga Adela (określenie przywołujące na myśl skożzrenie z szybkonogim Achillesem), (Nawiedzenie, s. 13)

...jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem (Nawiedzenie, s.17)

...jeden kondor... chudy asceta, lama buddyjski (Ptaki, s. 25)

...siedział naprzeciwko ojca, unieruchomiony w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich (Ptaki, s. 25)

Posłużenie się pewnym schematem mitologicznym stanowi dla autora *Sklepów cynamonowych* uproszczenie i niedosyt poznawczy. Zbyt widoczna jest dla niego niepełność każdej z tych opowieści, dlatego nie potrafi ograniczyć się tylko do pojedynczej matrycy kulturowej. Zauważa w mitologiach przede wszystkim te elementy, które je różnicują, a nie spajają, poszukuje ich cech indywidualnych a nie struktury.

Poszukiwanie takiej kompilacji motywów mitologicznych, która zbliżałaby autora do rdzenia sensu pewnych bytów umieszczonych na marginesach istnienia, wiąże się

¹⁴ M. Eliade: *Mity, sny, misteria*, Warszawa 1999, s. 16

z poszukiwaniem miejsca, najodpowiedniejszego – dodajmy, dla Jakuba. Los ojca nie został bowiem przerwany, nie poddaje się banalnemu odejściu, którego przyczyną jest śmierć, jest on zawieszony pomiędzy światami, zagubiony w jednej z wielu możliwych opowieści (*mythos*). Nie jest nim jednak żadna ze znanych mitologii, te są zbyt ciasne, by pomieścić *kolorowość* istnienia Jakuba. Skoro więc Schulz ustanawia wirtualną przestrzeń języka, czemu nie umieści w niej Jakuba? Mógłby zadowolić się opowieścią o kształtowaniu się osobowości własnej z osobowości mistrza – ojca. Odpowiedź na to pytanie wydaje się jednoznaczna i daje ją sam Schulz. Wynika ona z wielkiego poczucia realności istnienia. W *Karakonach* jest takie zdanie:

...ponieważ mój ojciec nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety, przeto nie mógł też wrócić w żadną realność i unosił się wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędzi rzeczywistości (*Karakony* s. 86).

Rzeczywistość jest przypadłością kobiety. Zresztą te, które odgrywają jakieś istotne role w *Skleпах cynamonowych*, są postawione w opozycji do przebywającego w świecie fantazji Jakuba (Adela, matka)¹⁵. Unoszenie się wielkiego herezjarchy pomiędzy sferami rzeczywistości uniemożliwia jednoznaczne określenie miejsca jego pobytu, co ma wpływ również na określenie jego pozycji względem innych bohaterów schulzowskiej prozy. Wynika z tego cały niemal tragizm kluczowej postaci – narratora. Istnieje on o tyle, o ile może określać siebie wobec ojca, istnienie jego byłoby zbędne, gdyby nie nadzieja na ustalenie miejsca przebywania Jakuba. I nie chodzi tu o banalne stwierdzenie, że proza ta bez postaci Jakuba nie byłaby tym samym, czy nawet nie pojawiłaby się w takiej skondensowanej postaci. Problem jest umieszczony w nieco innym miejscu.

Narrator *Sklepów cynamonowych* nie zmienia radykalnie nastawienia wobec rzeczywistości, nie odkształca jej, ani nie stara się stworzyć świata nierealistycznego po prostu. Jego osadzenie w rzeczywistości jest silniejsze niż na pierwszy rzut oka można by ustalić. Każde bowiem działanie, którym poddają się bohaterowie tej prozy nie ma zamiaru obalenia reguł rzeczywistości, ale przywrócenie jej pewnego, już niemożliwego, modelu.

¹⁵ O opozycjach w *Skleпах cynamonowych* pisałem w rozdziale: *Spektakl przeciwieństw*.

Ustalony zostałby porządek, którego poszukiwaniem zajmuje się opowiadający te historie. Byłby to ład, w którym Jakub przyjąłby miejsce, do którego wszyscy inni – zwłaszcza zaś narrator – mogliby się odnieść. Mniej ważnym problemem zdaje się być to, czy będzie to świat, czy zaświat, ponieważ istotniejszym zadaniem jest ustalenie samej możliwości istnienia takiego miejsca, które uniesie *wybuchy kolorowości* Jakuba. Z dwóch potencjalności, które zostały opisane powyżej nie wydaje się możliwe, żeby „wielki herezjarcha” mógł zostać umieszczony w zaświatach. Kontakt z nim byłby niemożliwy. Przecież narrator ucieka ze światów, w których bankrutuje wizja rzeczywistości, w której możliwe są wszelkie kontrowersje ojca, jak zrobił to w opowieści *Ulica Krokodyli*. Ostatnią próbą znalezienia tego fragmentu rzeczywistości, w którym znalazłoby się miejsce dla Jakuba jest w obrębie *Sklepów cynamonowych* wygłoszona opowieść: *Noc wielkiego sezonu*. Dochodzi tu do urzeczywistnienia wszystkich motywów i działań związanych z tym okresem, kiedy Jakub zdawał się uczestniczyć w rzeczywistych wydarzeniach i miał wpływ na ich kształtowanie się. Noc, o której opowiada wygłoszona historia dzieje się w czasie fałszywym, jak wyznaje sam narrator, nie ma tu prawdy, ale pamięć (zawodna) i mit (idealizujący).

Ważne rozpoznania w obrębie *Nocy wielkiego sezonu* dał Panas w szkicu *Apologia i destrukcja*¹⁶. Wyodrębnił dwie części opowieści: pierwsza to rodzaj narratorskiego komentarza, druga to właściwa opowieść¹⁷. Nazywa je także częściami: dyskursywną i kreacyjną¹⁸. Zwraca również uwagę na fakt, że historia ta dotyczy sfery meta, jest traktatem o twórczości¹⁹.

Choć Panas sugeruje, co stało się powszechne w schulzologii, że *Noc wielkiego sezonu* jest niemimetyczna i nie można jej sprowadzić do fabuły, że jej sens jest pozafabularny²⁰, warto zauważyć, że warstwa fabularna jest tu niezwykle, jak na Schulza, rozbudowana. Po wstępnych ustaleniach dotyczących przede wszystkim czasu, w którym ma się rozegrać dramat powrotu Jakuba do sfery przez niego opuszczonej, następuje

¹⁶ W. Panas: *Apologia i destrukcja (Noc wielkiego sezonu Brunona Schulza)*, w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej - Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 237 - 251.

¹⁷ Ibidem, s. 236 - 239.

¹⁸ Ibidem, s. 242.

¹⁹ S. 245

opowieść o dość dużej liczbie zdarzeń, wątków i szybko przebiegającej.

Narrator umieszcza Jakuba w najbardziej dla wielkiego herezjarchy typowym miejscu, jeżeli chodzi o codzienne obowiązki - w sklepie.

Ojciec mój siedział znowu w tylnym kontuarze sklepu, w małej sklepowej izbie, pokratkowanej jak ul w wielokomórkowe skrzynki registratury i łuszczącej się bez końca warstwami papieru, listów i faktur. Z szelestu arkuszy, z nieskończonego kartkowania papierów wyrastała kratkowana i pusta egzystencja tego pokoju, z nieustannego przekładania plików odnawiała się w powietrzu z niezliczonych nagłówek firmowych apoteoza w formie miasta fabrycznego, widzianego z lotu ptaka, najeżonego dymiącymi kominami, otoczonego rzędami medali i ujętego w wywijasy i zakręty pompadourskich et i Comp (Noc wielkiego sezonu, s. 98 - 100)

Czytelnik, który zastaje Jakuba w takim otoczeniu, wskrzeszonego po nieobecności w opowieściach: *Karakony* i *Wichura*, pamiętający jaką rolę grał wielki herezjarcha we wcześniejszych historiach, może mieć poczucie pewnego zdziwienia, czy nawet niestosowności, zastając go w takim otoczeniu i roli buchaltera. Można przyjąć, że odejście (fizyczne) Jakuba, któremu wyraz daje opowieść *Karakony*, stało się impulsem do wzmożonego poszukiwania realnego, czy inaczej bardzo konkretnego i przyziemnego zarazem dowodu jego istnienia. Jakub objawia się bowiem bardzo wyraziście, w roli, którą pełnić mógłby każdy inny człowiek, niekoniecznie obdarzony zmysłem poetyckim, szaleństwem twórczym, obsesją eksperymentu. Sprowadzenie Jakuba do roli zwykłego sprzedawcy, handlarza bławatnego może okazać się silną potrzebą kontaktu, choćby z najbanalniejszą jego wizją, uobecnieniem w szarości (zwykłości) kapłana kolorowości. Wrażenie takie potęgować może użycie metaforyki z zakresu ekonomii, handlu:

W ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach chodnej, piśniowej barwności, procentowała stokrotnie ciemna odstawa kolorowość rzeczy, mnożył się i sycił.

Chciał jak najdłużej utrzymać w całości te rezerwy zamagazynowanej barwności.

²⁰ Ibidem, s. 243

Bał się łamać, wymieniać na gotówkę ten fundusz żelazny jesieni (s. 101).

Dodatkowo określenia te zestawione są z opisami, w których spotykamy terminologię militarną:

Ojciec mój szedł wzdłuż tych arsenałów sukiennej jesieni... (s. 101).

Metaforyka wojskowa zagęszczona zostanie w scenach pokazujących relacje pomiędzy sprzedającym Jakubem a kupującymi. Obydwie dziedziny: ekonomiczna i militarna osadzają bohaterów blisko wydarzeń codziennych, w przypadku bohaterów Schulza, nawet przyziemnych, jednak tę metaforykę przetyka Schulz porównaniami z dziedziny sztuki: muzyki i malarstwa. Na ten zespół metafor zwrócił uwagę Panas w cytowanym już tu szkicu. Dla badacza były one dowodem na poetyckość, której reprezentantem był sklep Jakuba. Jednak to rozwiązanie nie wydaje się być dostateczne.

Działalność Jakuba rozpięta jest pomiędzy tym, co sytuuje go w pozycji zwykłego sprzedawcy a tym, gdzie pojawia się on jako zwolennik ożywienia rzeczywistości przy pomocy jej poetyzowania. Tak też charakteryzuje go opis w *Nocy wielkiego sezonu*. Fragmenty przywołujące metaforykę muzyczno – malarską rozluźniają tkanę tej militarno – ekonomicznej.

Zaczynał się u dołu i próbował jęklawie i nieśmiało altowych spełności i półtonów, przechodził potem do spłowiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleni i błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień więdnących ogrodów i dojść do ciemnego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów.

Takie przeplatanie się metaforyki militarno – ekonomicznej i malarsko – muzycznej nie powoduje konfliktu, jakiego moglibyśmy się spodziewać po skonfrontowaniu ze sobą

tak odległych dziedzin. Schulz zdaje się potwierdzać drogę, jaką przechodził Jakub. Trwanie w dwóch światach jednocześnie: obowiązku wynikającego z codziennych czynności i zawodu oraz istoty zachowania Jakuba – usytuowanie się w polemicznej wobec świata sferze poszukiwania poezji, nie powoduje u niego stanu rozdwojenia, ale stawia go w niezręcznej sytuacji bycia wbrew. Poszukiwanie sensu poza sferą pragmatyki życia spotyka się z niezrozumieniem innych, spycha Jakuba na margines życia, wskazuje na brak miejsca w świecie dla jego ekscentryczności²¹.

Sytuacja, w której postawiony jest ojciec: sprzedaż w czasie jesiennego okresu zakupowego określana jest metaforami z zakresu handlu i walki. Staje się to pewnym *decorum*, ponieważ okoliczności wymagają tego typu opisu, jest on zgodny z sytuacją. Natomiast otoczenie, w którym znajduje się Jakub oglądane jest z jego perspektywy, narrator sytuuje się w pozycji Jakuba, który nie tyle potrafi przyglądać się rzeczywistości, co raczej gra na niej i koloruje ją. Ta sfera działań ojca mogłaby nigdy nie być ujawniona, gdyby ten mógł zawsze samotnie konfrontować się ze światem i zachować swoje spostrzeżenia jedynie dla siebie. Tym czasem musi spotkać się to z natłokiem i wzrokiem kupujących. Ci już nie grają, nie malują, a w materiałach rozłożonych na półkach widzą jedynie przedmiot handlu, towar, który chcą kupić. Jeśli przyjąć założenie Panasa, że sklep jest magazynem poezji²², należałoby czytać „atak” na sklep jako konfrontację prozy z poezją, walkę o dominację. Wraz z zapadnięciem zmroku, rozpoczyna się wielka bitwa, rzecz niespotykana wcześniej w prozie Schulza. Wszelkie konfrontacje sprowadzane były do jednej sceny, gestu, nie były też konsekwencją fabularną, ale częściej przypadkowym spotkaniem wrogów, których zetknięcie doprowadzało do napięcia i natychmiastowego rozwiązania sytuacji walki. Wcześniej konfrontowali się Jakub z Adela, tu odwieczny wróg ojca znika z pola widzenia, zostaje odsunięty od roli kontrolowania postępowania Jakuba. Służąca w ucieczce przed miłosnymi zakusami sklepowych subiektów, nie może kontrolować sytuacji w sklepie, co pozwala Jakubowi na konfrontację z innym wrogiem. Zresztą ojciec może wykazać pewne cechy, które w obecności Adeli zostały ukryte, czy wyparte, może zdecydować się na walkę, a nie biernie poddawać sytuacji, przestać być *człowiekiem złamanym, królem banitą*. Jego dotychczasowy wróg zawsze okazywał się dla

²¹ Panas proponuje tu opozycję prozy i poezji: *proza symbolizuje skomwencjonalizowane, jednoznaczne ujęcie świata; poezja wyzwala wieloznaczność, jest aktem kreacji, oryginalną kreacją świata. (...) Sklep jest potencją (kreacji i poezji. przyp.– M. B.), którą ojciec aktualizuje. Ibidem, s. 247.*

niego zbyt silny, porównanie tych dwóch *wrogich sobie potęg* zawsze wychodziło na niekorzyść wielkiego herezjarchy, poddawał się bez bitwy, odsuwał z pola zajętego przez Adelę.

Zastosowanie retoryki wojennej do opisu tych starć ratuje Jakuba w oczach narratora przed upokorzeniem. Jeśli wydrzeć te sytuacje z opisu batalistycznego, pozostaje sytuacja, w której dojrzały mężczyzna staje bezradny wobec młodej kobiety, jego bujający w obłokach umysł popada w bezsilność wobec jej żywotnego ciała. Zatem nieobecność służącej pozwala ojcu odzyskać cechy męskie, dowódcze, wojenne. Staje się on mężczyzną zdolnym podjąć walkę o swoje pozycje, dowódcą w jesiennej bitwie o sprawę poezji. Zyskuje tym samym nową jakość – zdecydowanie i wolę działania w obliczu zmultiplikowanego wroga, być może nie tak silnego jak Adela, ale liczniejszego, równie zdeterminowanego. *Noc wielkiego sezonu* nadaje nowe oblicze starcowi, którego głównym zajęciem był do tej pory eskapizm, zaszywanie się w coraz odleglejszych miejscach, zanikanie. Bezlitośnie ulokowany w miejscu, w którym musi dojść do potyczki, zetknięcia się z innym, odsłania się i nie ma jak bronić przed ciosami – nadejściem tłumu niewrażliwego na sprawy sztuki. Jego pozycja diametralnie zostaje zmieniona, nie broni się już ucieczką, ale staje oko w oko z tymi, którzy zagrażają jego sprawie, staje przed wrogiem, który nie ma siły oddziaływania Adeli, jednak wyzwanie podejmuje.

Bitwa, która rozgrywa się w sklepie Jakuba dzieje się w czasie dosyć oryginalnym, jeśli chodzi o sztukę strategii, po zapadnięciu zmroku. Widać z tego, że nie o sam fakt potyczki tu chodzi, że nie tyle liczy się barwność jej opisu, co raczej sam fakt jej odbywania się, już to bowiem stanowi sedno działań Jakuba, próbę kompilacji poezji i prozy. Mrok jaki panuje na zewnątrz potęguje efekt tego, co Panas nazwał reminiscencją romantycznych koncepcji przeciwstawiających jednostkę społeczeństwu²². Równie ważnym elementem wydaje się być zapowiedź zmierzchu i opis zabawy dzieci:

Tylko dzieci bawiły się na placynkach pod balkonami, bawiły się bez tchu, hałaśliwie i niedorzecznie. Przykładały małe pęcherzyki do ust, ażeby nadmuchiwać je i naindyczyć się nagle jaskrawo w wielkie, gulgocące, rozpluskane narośle, albo wykogucić się w głupią,

²² Ibidem, s. 247.

²³ Ibidem, s. 248.

kogucią maskę, czerwoną i piejącą, w kolorowe jesienne maskary, fantastyczne i absurdałne. (s. 102)

To połączenie ptaków i dzieci w jedno, nadanie tym drugim cech zwierzęcych wydaje się wskazywać na kierunek, w którym Jakub mógłby ewentualnie podążać, gdyby tylko potrafił zwrócić się w stronę ludzi a nie przebywał w świecie imaginacji i grzesznych manipulacji. Dzieci podobne są do jego największej pasji, stają się podobne ptakom, co pomaga zbliżyć je i Jakuba. Jednak dzieci porównywane są do ptactwa domowego, a nie do fantastycznych i egzotycznych egzemplarzy, którym Jakub mógłby poświęcić swój czas, jak tym na strychu. Być może jest to też zapowiedź bankructwa, które spotka relacje Jakub – ptaki już w niedługim czasie. Dzieci – udomowione ptactwo, ptactwo, które straciło wolność na rzecz bezpieczeństwa. Prawdopodobnie budzi to w Jakubie opór, niechęć spowinowacenia się z tymi, którzy poddali wolność, niezależność. Dlatego obraz bawiących dzieci znika równie szybko jak się pojawił i nie jest rozwijany w dalszej części opowieści.

Ostatnia szansa Jakuba na pojawienie się w rzeczywistości schulzowskiego Drohobycza, jaką jest *Noc wielkiego sezonu*, powoduje, że próbuje on wszystkich dostępnych środków, by znaleźć miejsce i funkcję godne wielkiego herezjarchy. Pojawia się nawet próba uczynienia go Demiurgiem, postawienia ponad światem nie tylko ze względu na jego oryginalność i odrębność, ale także dlatego, że jest tego świata kreatorem, że formuje jego kształt.

Gdzie byli subiekci? Gdzie były te urodziwe cheruby, mające bronić ciemnych, sukiennych szaińców? Ojciec podejrzewał bolesną myślą, że oto grzeszą gdzieś w głębi domu z córami ludzi (s. 104).

Jeśli subiekci przedstawieni są jako aniołowie, mający bronić sprawy Jakuba, cherubini, wysłannicy, sytuuje się go w obrębie postaci sakralizowanych, zwłaszcza, że w obrębie tego opisu nie występuje on jako Jakub, ale ojciec (Ojciec). Zatrwożony możliwością grzeszenia, czyli odejścia od ustalonych zasad, podejrzewający, że jego święci wspólnicy mogą stać się podobni do ludzi, dystansuje się od świata. Ma to swoje dalsze konsekwencje. Schulz w historii o jesiennym sezonie zakupów konsekwentnie podważa

jednoznaczny status ontologiczny Jakuba. Nie jest on na pewno tylko kupcem, nie jest też tylko obrońcą sprawy poezji, być może jest on Demiurgiem, ale – jeśli przyjąć, że świat *Nocy wielkiego sezonu* jest kreacją stworzoną przez wielkiego herezjarchę, jego teatrem, to świat ten może zaistnieć tylko jako świat dodatkowy, nielegalny, na równoległej odnodze czasu. Robiąc aluzję do biblijnej historii czasów Noego²⁴, ustawiając Jakuba w pozycji Boga, który na rzeczywistość spogląda z dystansu, niepokoi się o wydarzenia i własnych pomocników, pisarz podważa po raz kolejny jednoznaczne określenie sposobu istnienia ojca. To kolejny sygnał przypominający o rzeczywistości *Nocy wielkiego sezonu* jako falsyfikacie, dzięki któremu może jeszcze raz dojść do spotkania syna z ojcem. Odbywa się to na poziomie kreacji, syn – narrator, pamiętający słowa ojca o możliwości odebrania Demiurgowi monopolu na tworzenie, stara się urzeczywistnić postać ojca w świecie, który byłby matrycą uniwersum jakubowego. Pojawiają się w nim wszystkie typowe dla niego elementy świata, oczywiście tego sprzed ery zanikania, *zaprzedania tamtej sferze*. Nie jest to więc próba wskrzeszenia Jakuba – poety, ale Jakuba – ojca, sprzedawcy, głowy rodziny. Po historiach, będących kroniką odchodzenia w inną sferę istnienia, następuje próba znalezienia takiej niszy rzeczywistości, która pomieściłaby wszelkie postaci jakie nosił w sobie wielki herezjarcha. Ojciec pojawia się w otoczeniu, w którym nieobecny był przez poprzednie opowieści, nie jest on jednak tym, którego czytelnik nie znałby z wcześniejszych fragmentów. Nosi w sobie to wszystko, co było jego doświadczeniem przed zmianą postaci i przybraniem innej formy istnienia. Powrót jednak nie jest możliwy, nawet ten literacki, mamy w ostatnich scenach absolutną klęskę tego wszystkiego, co określało Jakuba jako postać wyjątkową, niekonwencjonalną, żyjącą we własnej niszy świata, ale poszukującą w tym istoty życia każdego twórcy. Nie udaje się próba przywrócenia relacji Jakub – inni. Są oni dla niego jedynie ohydny tłum, który zdradza sprawę, o którą on walczy:

Mój ojciec wyrastał nagle nad tymi grupami kupczących, wydłużony gniewem i tłumił z wysoka bałwochwalców potężnym słowem (...) przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lub Baala oddawał się

²⁴ Zwraca na to uwagę Jerzy Jarzębski, który w opracowaniu *Sklepów cynamonowych* w edycji Biblioteki Narodowej daje przypis brzmiący: *zapewne aluzja do ustępu z Biblii (Genesis, 6:1 – 3)*. B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, przyp. 17, s. 104.

wyuzdanej wesołości (...). Wśród tych grup przewijał się pospolity lud (...). Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów... (s. 107 – 108)

Jeżeli postać Jakuba w *Nocy wielkiego sezonu* pojawia się tylko dlatego, że umożliwia to iluzoryczność świata tej opowieści, że kłamliwość czasu, w którym ona się odbywa znosi każdą, nawet niemożliwą, obecność, to istnienie ojca sankcjonowane jest jednak przez narratora, jest on przedstawiany w taki sposób, by – mimo wielu rozbieżności i niepewności jego istnienia – nadać mu zbiór cech, które uwiarygodnią jego powrót z innej sfery bytu. Możliwość zaistnienia świata w granicach przedstawionych w wygłosowej opowieści jest jednak wątpliwa, bowiem każdej, innej niż Jakub, postaci podważa się status ontologiczny. Kupujący nie są postaciami z krwi i kości, ale bohaterami teatralnymi, arlekinami. Jakub góruje nad nimi nie tylko w sferze świadomości, ale również na poziomie wiarygodności istnienia. Również inne postaci są bankrutami, ich istnienie nie poddawane jest w wątpliwość, ale przesunięte do innego porządku: subiekci to aniołowie, dzieci to ptactwo. Fikcyjni bohaterowie, duchy, zwierzęta. Takie przesunięcia nie dotyczą Jakuba, jako jedyne w zestawie postaci, które pojawiają się w *Nocy wielkiego sezonu*, jeżeli jest kojarzony z innym, niż ziemski, łaodem, to tylko dlatego, by określić jego stosunek do innych, by wypróbować, czy jeszcze istnieje możliwość kontroli innych przez Jakuba. Mimo każdej słabości, określenia ontologicznego statusu wielkiego herezjarchy, jego istnienie uzasadnione jest najmocniej, najbardziej uprawdopodobnione są jego poczynania. Nawet najsilniejsza dotąd Adela sprowadzona jest do postaci uwodzącej dziewczyny, której problemem są śledzący ją adoratorzy. Przechodzi ona ze sfery władzy, którą rozaczała nad domem – królestwem Jakuba, w krąg zabawy, niewinnej gry z subiektami.

CZĘŚĆ II

LEKTURY

CZYTANIE

SCHULZ I BEŁKOT CZYTELNIKA

Miejsce czytelnika Schulza może dziś okazać się miejscem zbyt ciasnym dla jego praktyk lektury, pisarz okazać się zbyt wyjaśniony, „rozebrany” przez rozmaite interpretacje, żeby móc (czytelnika)zaskoczyć czymś nowym. Choć może też okazać się na tyle pojemny, by być w stanie znieść próby odczytań w kontekstach najnowszej praktyki krytycznej. Pisze o tym Jerzy Jarzębski:

Nie chodzi wszak o to, by utrzymać, że drohobycki pisarz był postmodernistą, lecz o to, że można jego twórczość z powodzeniem poddać postmodernistycznej lekturze.¹

Czy zatem można – idąc za podpowiedzią Derridy – *podpalić bibliotekę poetyk?*² Pozbyć się tradycji całkowicie, czy tylko w pewien sposób ją naruszyć (*Uprawiając*

¹ J. Jarzębski: *Spojrzenie w przyszłość*, w: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 73 – 74.

² J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, op. cit., s. 159.

dekonstrukcję, działamy więc w ramach kategorii systemu, lecz po to, by go naruszyć³)? Rzeczywistość mityczna, przestrzeń, wokół której budowany jest świat schulzowskiej literatury, kabała, metafora, język, bankructwo realności, to kategorie już dobrze i ze wszystkich stron opisane, które można poddać kolejnym rozpoznaniom (*postmodernistycznej lekturze*, na przykład). Jeśli jednak: *interpretacje Schulza ciążą zawsze ku podobnemu problemowemu centrum*, niezależnie od różnorodności ujęć (Jarzębski)⁴, to warto zastanowić się na ile nowe odczytania mogą rozszerzyć horyzont schulzologii?

To właśnie pytanie zadawałem sobie w trakcie lektury (też tej pisanej) *Sklepów cynamonowych*. Coraz ciężiej znaleźć takie miejsce lektury, które spełniałoby ambicje wielbiciela prozy drohobyckiego pisarza i nie było zajęte przez kogoś wcześniej. *Nic nie robimy, jeno glosujemy się nawzajem. Wszędzie roi się od komentarzy: autorów zasię wielki niedostatek*, pisał w eseju *O doświadczeniu de Montaigne*⁵. Stwierdzenie pierwszego eseisty doskonale odpowiada doświadczeniu kogoś, kto wchodzi w świat lektur i komentarzy Schulza. Władysław Panas ogłosił nawet kres pisania o opowiadaniach i przejście schulzologii w rejony jego malarstwa⁶. Z dwóch przewidywań dotyczących schulzologii (Jarzębski: możliwa lektura wciąż odnawiana, tekst pojemny, dzieło znaczeniowo niewyczerpalne⁷, Panas: od opowiadań pora przejść do rysunków i ekslibrisów) więcej racji okazuje się ma Jarzębski, czego dowodem zdaje się być i ta praca. Jednak pisanie o Schulzu wiąże się z koniecznością konfrontacji z wieloma już doświadczeniami lektury, więc i znalezieniem sobie miejsca dla siebie. Nie jest to proces niewinny, ponieważ może powodować chęć postawienia krytyka ponad pisarzem, tego starałem się uniknąć, jednak...

³ J. Culler: *dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. M. B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 322.

⁴ J. Jarzębski: op. cit., s. 6.

⁵ M. de Montaigne, *Próby. Księga trzecia*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. i wstęp Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 284

⁶ W. Panas: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.

Pragnienie komentowania teksów towarzyszy zawsze pragnieniu ich tworzenia, pisze Michał Paweł Markowski w książce o derridiańskim pojmowaniu literatury⁸. Które z pragnień przeważy i jakie będą konsekwencje dla tekstu pierwszego? Postulat o stworzeniu *interpretacji procesem równie twórczym, co sama literatura*⁹ wydaje się kuszący, jednak tkwi w nim paradoks, o którym nie należy zapominać: tekstu nie należy zdradzać, ale nie można go nie zdradzać¹⁰. Kto zatem byłby ważniejszy, który tekst? Tworząc *tekst sekundarny, wypowiedź o wypowiedzi*¹¹, muszę zadać sobie to pytanie, na które trudno znaleźć odpowiedź, odkąd wiadomo, że poemat (a także każdy tekst literacki) jest podobny do zwiniętego jeża na autostradzie, który wystawia na zewnątrz kolce sensów, ale przez to jest niedostępny¹². Mamy więc sytuację następującą: tekst literacki broni się przede mną, jest skryty, przez co daje mi możliwość działania na nim, jak Freud na pacjencie, który: nie wiedząc, że wie, sądził, że nie wie¹³. Mogę więc uświadamiać tekstowi jego znaczenia nieświadome, wszak pisarz nie panuje nad materiałem, z którego powstają jego utwory - językiem, który – posiadając własną historię niezależną od pisarza – znaczy o wiele więcej, niż ten by chciał, żeby znaczył. Nigdy jednak, nawet przy tak skomplikowanej operacji (na otwartym na własną historię języku) nie uda mi się odpowiedzieć na najważniejsze zagadnienie o sam rdzeń tekstu (jest on broniący przez ostre kolce), a język literatury jest nieprzechodni, nie można przenieść języka literatury na interpretację¹⁴. Ponoszę więc jako krytyk klęskę, ponieważ nie odkryłem tego, co najważniejsze: literatury. Pozostaje więc napisanie tekstu równie literackiego? Tym

⁷ J. Jarzębski: op. cit., s. 5.

⁸ M. P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. drugie rozszerzone, Kraków 2003, s. 333.

⁹ A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 121.

¹⁰ M. P. Markowski: op. cit., s. 384, zob. także strony: 379 – 382.

¹¹ Ibidem, s. 334.

¹² Zob. J. Derrida: *Che cos'è la poesia?*, przeł. M. P. Markowski, LnŚ, nr 11-12/1998, s. 155 – 161, a także komentarz Markowskiego do jeża: M. P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida Heidegger i poezja*, LnŚ, nr 11-12/1998, s. 165 – 167.

¹³ Z. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kemperówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2001, s. 88.

¹⁴ A. Burzyńska: op. cit., s. 114 – 115.

samym, co pisarz językiem? W takim razie należałoby stwierdzić, że autorów tekstu jest kilku: pisarz i krytyk (krytycy), który w procesie dekonstruowania staje się również pisarzem¹⁵.

Interpretacja zawsze jest ograniczeniem narzuconym przez metodę, jednak brak metody powoduje unieczytelnienie tekstu, jako kolejnego tekstu równie literackiego, co pierwowzór. Pozostaje więc krążenie pomiędzy metodą i dowolnością i stwarzanie w tej przestrzeni procesu lektury¹⁶.

Jeśli dzieło czyta się przeze mnie¹⁷, a proces lektury nie może być monologiem¹⁸, to muszę znaleźć nie porozumienia pomiędzy mną a tekstem, czytającym i pismem.

*Krytyk staje w tej samej sytuacji wobec tekstu, co pisarz wobec świata – pisał Barthes*¹⁹. Jak pokazał w *Kosmosie* Gombrowicz, świat posiada nieskończoną ilość znaczeń a wszystko, każdy jego element, może dowolnie łączyć się z innym elementem tworząc nieskończenie sieć konfiguracji znaczeniowych. Wedle słów Barthesa sytuację Witolda i Fuxa powtarzamy w trakcie lektury.

Schulz skazuje nas (czytelników) na bełkotliwe krążenie wokół tekstu, na kompromis. Nie pozwala nam przedostać się do wnętrza, podobnie jak jemu nie udało się przedostać do rdzenia rzeczywistości²⁰. Częste błędzenie, o którym pisze w *Skłepach*

¹⁵ Zrozumiałe więc staje się zrównanie statusu pisarza i krytyka, pisze Markowski, a wtóruje mu Burzyńska, która pisze o uczynieniu twórczym procesu krytycznego. Obie opinie swoje źródło mają w nakazie Nietzschego, który, jak przypomina Markowski (op. cit., s. 382), w interpretacji widział proces *nie* zmierzający do nazwania sensu, lecz do jego transformacji. M. P. Markowski, op. cit., s. 338, A. Burzyńska, op. cit., s. 121.

¹⁶ M. P. Markowski: op. cit., s. 355.

¹⁷ Ibidem, s. 369.

¹⁸ Ibidem, s. 366.

¹⁹ R. Barthes: *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, Kraków 1972, s. 130.

²⁰ O tym dokąd chce dotrzeć Schulz pisał Markowski: *...poćwiartowane ciało rzeczywistości musi odnaleźć swoją drogę do utraconego początku, do matecznika sensu, gdzie zniesiona zostaje wszelka jednostkowość. (...) Owa „pełna istotność”, do której powraca literatura, która sprawia, że „wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka”, to – jak mówiłem – stan sprzed stworzenia świata, sprzed założenia*

cynamonowych staje się również doświadczeniem czytelnika (i krytyka), to rozpleniwanie się sensów opowieści w doświadczeniu lektury. W tym sensie pozostajemy blisko tekstu nie zdradzając go. Jednak sam rdzeń umyka i możemy rozważać sposoby kształtowania się tej prozy, jak czyni to Krzysztof Stala, którego tytuł książki o Schulzu – *Na marginesach rzeczywistości* – może być doskonałą metaforą tekstu Schulza w odbiorze czytelniczym²¹. Pisarz bowiem sytuowany na marginesie wskazuje tam też miejsce dla odbiorcy. Książka o doświadczeniu lektury *Sklepów cynamonowych* powinna nosić tytuł: *Na marginesie tekstu*. Tylko tam bowiem przychodzi poruszać się czytelnikowi i przyznawać, że tekst jest nieprzenikniony.

Lektura *Sklepów cynamonowych*, którą zaproponowałem w tej pracy to głównie poszukiwanie niszy, którą można by wypełnić zapisem osobistego przeżycia Schulza (zrealizować pragnienie tworzenia tekstu). To równocześnie zapis błędzenia po zakamarkach tej prozy, rozpoczęty refleksją (być może w literaturoznawstwie już zdezaktualizowaną – bo strukturalistyczną) nad gatunkiem literackim. Ostatecznych rozwiązań tu nie ma, jednak pojawia się namysł i próba scalenia tekstu (nie tylko genologicznego) ze względu na rozpoznanie motywów przewodnich (stąd drugi i trzeci rozdział pracy). W rozdziale czwartym powróciłem w zasadzie do tego, o czym pisałem odnośnie gatunku. Zatoczyłem więc koło, a Schulz pozostał nadal w takim samym stopniu otwarty na kolejne refleksje.

Refleksje właśnie, nie analizy, rozmyślanie, a nie badanie przedmiotu. Wydaje mi się, iż proza Schulza, mimo ogromnego wysiłku włożonego w ukształtowanie języka, traci przy okazji analiz językowych, ponieważ pisarzowi nie chodziło (w głównej mierze) o język, ale o siebie, własną egzystencję. Język owszem, jest najważniejszym tworzywem świata, jednak nie jest on konkretny, ale rozmazujący sens, niejednoznaczny, podobnie jak sam podmiot nim mówiący (piszący)²². Być może refleksja dotycząca powtórzenia dzieciństwa, jego re - kreacji²³ jest bramą do nowych rozważań.

fundamentów kosmosu, sprzed puszczenia w ruch czasu. M. P. Markowski: *Historia i metafizyka, w: Tężejność i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. H. Gosk, Warszawa 2004, s.40.

²¹ K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

²² Józef Olejniczak pisze o *migotaniu podmiotu od dziecka do filozofa*. Ów brak konkretyzacji mówiącego potwierdza jeszcze bardziej niestabilność ontologiczną świata, w którym tu przebywamy. Nie wiadomo kto mówi i nie wiadomo co mówi (metafory). Skąd więc brać jakąkolwiek pewność co do modalności świata prozy Schulza? Dotychczasowa biblioteka schulzologiczna nie była w stanie wyczerpać znaczeń, ani doprowadzić do stworzenia stabilnego gruntu budowania znaczeń. Mamy oczywiście całą przestrzeń mityczną, jednak – należy przyznać – mit symbolizuje, nie relacjonuje. Im więcej prób

Czy jednak jesteśmy w stanie (dzięki rozważaniu o takim profilu) wyjaśnić dostatecznie – wydawałoby się – oczywiste momenty tej prozy? Zwróćmy uwagę na pierwszy moment, w którym pojawia się Adela. To Pomona niosąca warzywa. Wpisanie tej postaci w panteon mitologiczny organizuje tekst według o d dawna znanych analiz *Sklepów cynamonowych* świata – mitu. Czemu jednak służąca nie niesie zwykłych elementów obiadu, a zamiast nich *wegetatywne i telluryczne ingrediencje* (s. 3)? Czemu jarzyny to *wodorosty, zabite głowonogi i meduzy*? Kto powoduje te transformacje: Pomona, Adela – Pomona, Adela, wyobraźnia narratora, czy sposób widzenia świata przez niego? A może świat ten niezależny jest od czyjegokolwiek oglądu? Co to w takim razie za świat? Skąd przemawia do nas narrator? Jaka jest funkcja tych metafor? W tak małym fragmencie można znaleźć wiele pytań, na które przyjdzie prawdopodobnie udzielać sprzecznych odpowiedzi. Nie ma podstawy świata, on się stwarza, rodzi pod spojrzeniem każdego czytelnika. Odnawia się jak rytuał. Co więcej można powiedzieć? W związku z natłokiem pytań, które można zadać każdemu fragmentowi tej prozy zrodzić się mogą przynajmniej dwie postawy, pierwsza to próba odpowiedzi na wszystkie pytania. Może to jednak doprowadzić do niekończącej się próby eksplikacji tekstu. Druga natomiast postawa zrezygnuje z ambicji holistycznych na rzecz przesunięcia akcentu z tekstu na piszącego. To właśnie doświadczenie osobistego przeżycia lektury stanie się dominującym elementem takiego opisu, zgodnie z zaleceniami dekonstrukcyjnego modelu czytania. Te dwie postawy starałem się ze sobą połączyć, żeby nie stracił sam tekst, ale też, żeby nie uzurpować sobie prawa do ostatecznych rozwiązań. Proza Schulza stawia czytelnika cały czas przed pokusą snucia własnej opowieści, a równocześnie przed chęcią (niemożliwą i naiwną) opowiedzenia tego, „co autor miał na myśli”.

Według słów Gombrowicza literatura żyje dopóki się wymyka. Jeśli wziąć konstatację autora *Kosmosu* za zasadę rządzącą twórczością literacką, to *Sklepy cynamonowe* należy uznać nie tylko za organizm żywy, ale i pełen zdrowia. To właśnie byłby powód wiecznego „bełkotu” schulzologów, trafianie językiem nie wprost, a obok sedna postępowań i zamiarów literackich autora *Nawiedzenia*. Ciągłe powracanie w interpretacjach do tych samych fragmentów, czy nawet zdań, egzemplikowanie jednym fragmentem wielu różnych zamiarów komentatorskich. Schulz pozostaje pisarzem nigdy

zrozumienia, tym więcej (zdaje się) pytań. J. Olejniczak: *Udręka tekstu, tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej – Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 95.

nie wyjaśnionym ostatecznie, a próby refleksji nad jego prozą muszą okazać się niepełne, rodzące więcej pytań, niż odpowiedzi.

Jedno jest pewne: proza Schulza nie podda się tym refleksjom ostatecznie. Zawsze pozostanie luka.

KOMPLEKS BEATRYCZE. GOMBROWICZ – TEKST - KRYTYK

Stanąć twarzą w twarz z Gombrowiczem, zawiązać relację mistrz – uczeń, geniusz – komentator, tekst – bezradność komentatora, utwór – nieprzystawalność języka opisu? Jak znaleźć język, do którego, jak do worka, zmieściłby się cały pisarz, któremu by poza język (worek) nie wystawała żadna część ciała (tekstu)²⁴? Czy z Gombrowiczem można sobie poradzić? Już wielu próbowało, ale rezultaty nadal są niezadowolające, nadal „coś wystaje”, coś nie chce się zmieścić w odniesieniu do tego pisarstwa.

Komentarz sprzed ponad dwudziestu lat przywołuje słowa autora *Kosmosu* o sposobie eksplikacji jego książek²⁵. Przypomina ten fragment z *Dziennika*, w którym

²³ A. Czabanowska – Wróbel: „Powtórzone dzieciństwo” w prozie Schulza, w: *W ulamkach...*, s. 122, 124

²⁴ Chciałbym na wstępie sprostować, że użyta przeze mnie metafora worka nie jest zapośredniczoną witkacowską metaforą powieści – worka, choć do obydwu można wrzucać dowolnie dużo.

²⁵ Myślę tu o *Wstępie* Jerzego Jarzębskiego do własnej książki: *Gra w Gombrowicza*. Autor zwraca uwagę na to, że *analizy... nie przylegają zupełnie do swoistości aktu lektury* (s. 11). *Akt pisania* (o Gombrowiczu) *nie imituje zatem aktu lektury* (s.13). Przekonuje jednocześnie, że konieczne jest posłuszeństwo wobec pisarza w tym względzie (pisania o nim): *...mówić rozsądnie? Z tym trupem w gębie?* (s. 11). Dodaje jednocześnie, że nie można nazbyt ulegać, nazbyt dać się uwieść pisarzowi, pisanie osobiste nie może stać się pisaniem Gombrowiczem: *Istnieją bez wątpienia krytycy, którzy ulegli czarowi Gombrowiczowskiego stylu (bycia, pisania) do tego stopnia, że poczęli go niejako imitować... Ma to swoje uroki, niemniej wahałbym się pójść w te ślady... Gombrowicz, który ubóstwiał młodzież, nigdy przecie nie schlebiał jej przez podjęcie obyczaju i języka nastolatków.* (s.14). sam jednak nie sprostował wymogowi pisarza w stopniu sugerowanym przez niego, do czego się przyznaje: *Obawiam się, że nie wypełniłem zbyt akuralnie życzeń pisarza...* (s. 11). Jednak: *nie w odrzuceniu scjentyzmu leży wybawienie, ale raczej w wykorzystaniu tego języka tak, by się w nim odbijała własna, prywatna przygoda badacza z dziełem, a zarazem – by ta „prywatność” nie sprzeniewierzyła się temu, co jest specyfika naukowej metody* (s. 14). Być może Jarzębski nazbyt usilnie broni w tym miejscu naukowości wywodów dotyczących Gombrowicza, broni badacza przed hegemonią pisarza. jednak chyba jako jedyny z gombrowiczołogów próbuje usprawiedliwić naukowość

pisarz ostrzega przed beznamiętnym pisanem o jego twórczości, o możliwości uśmiercenia Gombrowicza przez krytyka w komentarzu (*umrę ci w ustach*). Na początku lat osiemdziesiątych krytyk bał się ukatrupienia pisarza, uświadamiał sobie egzekutorską siłę własnego słowa przeciwstawionego słowu autora. Przełom wieków przynosi coraz to nowsze pozycje dotyczące autora *Ferdydurke* a w nich czytamy: *Nie ukrywam zatem, że do Gombrowicza mam interesy osobiste* (Jarzębski)²⁶. Olejniczak natomiast pisze o wstydzie i ekscytacji, którymi nacechowany jest jego stosunek do pisarza: *Wstyd piszącego, który pisząc, włącza się w ten niekończący się łańcuch kłamstw, kłamstewek i pomówień. Ekscytacja zaś i podniecenie czytelnika przyjaźniącego się z dziełem Gombrowicza lub chcącego się z nim zaprzyjaźnić* (podkreślenie – M. B.)²⁷. Markowski zaczyna od równie osobistego wyznania: *Kolejna „jubileuszowa” książka o Gombrowiczu?* (książka Markowskiego ukazała się w roku 2004, sto lat od roku przyjścia na świat Gombrowicza, przyp. M. B.) *Oczywiście, bo każda okazja dobra a okazja rocznicowa najlepsza, żeby wyrazić widać było chęć złożenia hołdu* (podkreślenie – M. B.)²⁸. Z książek wydanych po roku dwutysięcznym, chyba tylko u Głowińskiego zabrakło osobistych wyznań czy składania hołdu, a badacz od samego początku komentuje dzieła Gombrowicza z naukowego dystansu²⁹. Czy to pisarz, czy literatura wymusza na jego wiernych czytelnikach i komentatorach osobiste podejście do tekstu? Z drugiej strony, czy możliwe jest inne pisanie?

Dylemat piszącego o autorze *Pamiętnika z okresu dojrzewania* polega więc na zdaniu sobie sprawy z rozpiętości możliwych dyskursów gombrowiczologicznych. Jeśli chcę powiedzieć Gombrowicz (pilnując by „nie umarł mi w ustach”), powinienem stanąć po stronie nie tyle pisarza, co siebie jako komentatora. Może stąd wynikać bliskie –

swojego wykładu i poddanie pisarza metodzie. Poszukuje języka, ale przecież nie łatwo jest go znaleźć do opisu kogoś, czyje dzieło wymyka się jednoznaczному określeniu, zakorzenione jest w paradoksie. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 11 – 15.

²⁶ J. Jarzębski: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 7.

²⁷ J. Olejniczak: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*, Katowice 2003, s. 7 – 8.

²⁸ M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 9.

²⁹ Co znamienne, w książce Michała Głowińskiego brak wstępu, miejsca na wy tłumaczenie, dookreślenie. Od razu przedstawia artykuł, który owszem za wstęp można by uznać: *Gombrowiczowska nadliteratura*, ale i w nim brak „wyznań”. Głowińskiego interesuje chyba bardziej niż Gombrowicz, literatura sama, jej procesy, konteksty. Dlatego też krytyk nie pozwala Gombrowiczowi „uwieść siebie”, pozostaje z nim w relacji „biznesowej”. Pisarz wyrasta z pewnej tradycji literackiej, zbudowany jest z dotychczasowego dorobku innych, sugeruje badacz, który postanawia nam przedstawić Gombrowicza w sferze metaliterackiej. M. Głowiński: *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

i konieczne zarazem – traktowanie lektury utworów autora *Kosmosu* jako prowokatora pewnych działań lekturowych, wynikających z (1) ulegania słowom pisarza o konieczności czytania osobistego, ujawnianiu *ja* czytającego (...*niechże to będzie organiczne, krwiste, dyszące nim, krytykiem, będące nim, jego głosem mówione. Krytycy! Tak piszcie, żeby było wiadomo po przeczytaniu, czy pisał blondyn czy brunet* [D. II, s. 152]), jak i (2) zastosowania *zdarzenia lektury*, czytania bliskiego Blanchotowi i Derridzie³⁰. Komentując dokonania Blanchota na polu czytania i lektury Markowski przypomina, że poddając utwór lekturze, stwarzamy dopiero tym aktem literaturę (*Dzieło niejako czyta się poprzez mnie*, s. 368). Jeśli więc jest tak jak chce tego Blanchot, że *dzieło staje się dziełem tylko dzięki lekturze* (s. 370), podważa to samoistność literatury, pozbawia twórcę wszelkich możliwych narzędzi obrony, a każdy może stać się pisarzem, ponieważ każdy tekst okazać się może literacki. Potwierdzają to także spostrzeżenia Stanleya Fisha, który wyklada swoją koncepcję w szkicu: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*³¹. Fish przywołuje doświadczenie jakie przeprowadził na zajęciach z interpretacji siedemnastowiecznej poezji metafizycznej, kiedy wykorzystał zapisane na tablicy w słupku nazwiska językoznawców z poprzednich zajęć. Studentom powiedział, że jest to specyficzny wiersz siedemnastowieczny, a ci przy pomocy poznanych wcześniej metod interpretacyjnych należycie rozpoznali sensy wpisane w „utwór”. Możliwość stworzenia wiersza z przypadkowo zestawionych ze sobą nazwisk doprowadza Fisha do stwierdzenia: *Interpretatorzy nie odczytują wierszy, oni je tworzą*³².

Sposób czytania reprezentowany przez Blanchota i Fisha stawia pytanie o możliwość istnienia literatury. Podejście to rozszerza pojęcie literatury na każdy tekst, także ten nie drukowany, a tylko zapisany (np. na tablicy), ale po prostu zinterpretowany. Jest to niewątpliwie możliwe. Czytelnik zdolny udowodnić literackość słów: *Nieznośna lekkość butów* (odnoszący się do stanu nietrzeźwości podmiotu, jak również parafrazujący tytuł popularnej powieści Kundery), na pewno w dyskusji nad literackością by to zrobić³³. Rodzi to jednak pewne niebezpieczeństwa. Przede wszystkim pozwala to na przeniesienie ciężaru decydowania o tym, czym jest literatura czytelnikowi, a nie każdy użytkownik

³⁰ Cyt. za: M. P. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. drugie rozszerzone, Kraków 2003.

³¹ S. Fish: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, tłum.: A. Grzebiński (w:) *Interpretacja, retoryka, polityka*, Eseje wybrane pod red. A. Szahaja, Kraków 2002.

³² Ibidem, s. 86.

tekstów posiada kompetencje czytelnicze, zaakceptuje on każdy wiersz podsunięty i „zinterpretowany” przez kogoś bardziej kompetentnego. Po drugie likwiduje się instytucję pisarza, co może doprowadzić do sytuacji, kiedy stwierdzimy, że każdy (niezależnie od wszystkich warunków) posiada możliwość stania się pisarzem, wytwórcą (bo interpretatorem) tekstów literackich. A co za tym idzie (po trzecie) pojęcie literatura staje się na tyle niestabilne, że tekst uznany za poetycki (powiedzmy) rozplynie się pośród innych tekstów, niekoniecznie poetyckich, ale uznanych za takie przez znawców, czyli już każdego. Czy zatem w określeniu tego, czym jest literatura musi panować taka dowolność? Czy *Kosmos* jest tak samo literacki, jak spis nazwisk na aparacie domofonu (eksperyment Fisha)? Jak zatem określić to, co literackie, i co za tym idzie, w jaki sposób pisać o Gombrowiczu? Czy podobnie jak *Pornografię* mogę czytać gazetowy artykuł? Jakie zasady lektury pozwolą mi zrównać te dwa (odległe od siebie przecież) teksty, potraktować je tak samo? Łączyć je może prawdopodobieństwo pomyłki interpretatora. Zarówno utwór literacki, jak i prasowa notatka poddane lekturze „specjalistycznej” mogą okazać się w takim samym stopniu błędnie odczytane, równie mocno osadzone poza intencjami autorskimi. Polisemiczność modernistycznej sztuki skłania jednak do uznania, wielu możliwości lektury, do uznania ich prawdopodobieństwa tak samo jak błędności. W szkicu: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Fish pisze: ...nie istnieje żadna podstawa do uznania jakiegóż interpretacji za bezpodstawną³⁴, co umożliwiłoby uznanie każdej lektury, nawet zrównanie poziomów czytania dwóch wyżej wymienionych przykładów. Jednak w tym samym zdaniu dodaje on na temat interpretacji: *trzeba je weryfikować*³⁵. Ponadto dochodzi jeszcze głos Barthesa, który w szkicu *Śmierć autora* odbiera możliwość narzucenia interpretacji przez podmiot piszący, idzie on nawet dalej i zmierza do wykazania bezpodstawności uczynienia autora zasadą interpretacji³⁶. Ale to właśnie tu rodzi się pomysł *narodzin czytelnika*³⁷.

Z jednej strony świadomość bezsensowności powrotu do miejsca, w którym czytelnik starał się dotrzeć do pierwotnego znaczenia autorskiego tekstu, do rozpoznania

³³ Jest to wers utworu *Ezoteryczny Poznań* rockowego zespołu *Pidżama Porno*.

³⁴ S. Fish: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?*, tłum. A. Szahaj, w: op. cit., s. 104.

³⁵ Ibidem, s. 104.

³⁶ R. Barthes: *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1 – 2, 1999, s. 247 – 251.

³⁷ Ibidem, s. 248.

zamierzeń piszącego, z drugiej rodząca się (z praktyk usunięcia autora z pola lektury) pokusa potraktowania każdego tekstu, jako tekstu literackiego.

Gdzie w tym wszystkim Gombrowicz? Przecież ostrzega swoich krytyków, że najgorszą rzeczą, do jakiej może doprowadzić czytanie jego tekstów jest mówienie z jego trupem w ustach. Pozbyć się trupa? Zarazem seplenienia i odoru złej interpretacji? Jak nie uśmiercić autora i równocześnie nie dać się porwać jego opiniom o własnej twórczości, czyli nie uśmiercić tekstu? Wszak wiadomo nie od dziś, że o Gombrowiczu bez Witolda Gombrowicza nie mówić jest możliwe. Autor *Kosmosu* ratuje więc literaturę przed rozproszeniem się w innych sposobach mówienia, przed zrównaniem z Nieliterackim. Myślę, że nie będzie nadużyciem powiedzieć, że (na podstawie gombrowiczowskiego pisanego) literatura jest świadoma własnego istnienia. Tekst literacki powstaje z zamiarem bycia literaturą, podobnie jak spis nazwisk zamierza być reprezentacją pewnych podmiotów. Odsunięcie autora z pola widzenia czytelnika powoduje małwersacje dokonane na tekście, jak miało to miejsce w przypadku wspomnianego eksperymentu Fisha. Być może powinniśmy zawrócić z drogi likwidacji historii literatury i ustanowić poszukiwaczy autorów? Sposób czytania podobny temu, który mówi o samoświadomości literatury prezentuje chyba najbardziej Głowiński, poszukujący istoty tekstów sandomierskiego szlachcica w grze z tradycją literacką, wskazujący jak bardzo te utwory składają się (w świadomym zamierzeniu) z innych utworów. Wtórzy tu Jarzębski, który wskazuje na świadome ukształtowanie tekstów i trudności ich realizacji. Czytamy u niego:

...cala proponowana nam przez Gombrowicza gra byłaby cokolwiek skłamana: oto mamy swobodnie i radośnie „tańczyć” z autorem, podczas, gdy w rzeczywistości kogo trzymamy w objęciach – jakiś wykreowany „obraz autora”. A tamten „prawdziwy” siedzi przy biurku i nerwowo gryzie ołówek. (...) Gra literacka przypominałaby więc nie tyle radosne płąsy, ile raczej spektakl baletowy lub gimnastyczny pokaz, którego lekkość i wdzięk kosztują lata katorżniczych treningów.³⁸

³⁸ J. Jarzębski, op. cit., s. 13.

Pojawia się tu bardzo wyraźna samoświadomość, konieczność uczenia czytelników reguł lektury. Czy Gombrowicz bez autokomentarzy czytany byłby tak samo? Prawdopodobnie brak konieczności polemiki z narzucaniem się na lekturę własnych tekstów mógłby zubożyć rozpoznania kilku krytyków dorobku autora *Trans – Atlantyku*. Najbliższe chyba intencji Gombrowicza byłoby takie czytanie, które połączyłoby dwie dalekie sobie postacie: autora i czytelnika.

Co nas jednak obchodzi czytelnik? Sięgając po książkę Gombrowicza lub o Gombrowiczu, czyta się ją dla nazwiska twórcy powieści, a nie ze względu na nazwisko krytyka (tę perwersyjną przyjemność czytania książki krytyka a nie książki o Gombrowiczu posiadają chyba tylko inni krytycy). Wypychać się przed pisarza to pokusa ogromna. Zawsze można powiedzieć, że przecież Gombrowicz usankcjonował taki sposób pisania dając w *Dzienniku* radę, by pisać w taki sposób, żeby było wiadomo jaki kolor włosów ma piszący. Jednak złudne jest przekonanie, że tym samym pozwala to na eksponowanie własnego ja przed ja gombrowiczowskie. Nie zachęca wcale tym samym autor *Kosmosu* do tego, żeby stawiać siebie na pierwszym planie. W innym miejscu pisze tak:

Opisuj tylko swoje reakcje. Nigdy nie pisz o autorze ani o dziele – tylko o sobie w konfrontacji z dziełem albo z autorem. O sobie wolno ci pisać. (D. I, s. 123)

Wypowiedź ta występuje po dosyć długim wywodzie na temat nieudolności krytyki i jej paradoksalnej sytuacji (*Gdyż, aby osądzić Norwida, musi być [krytyk – przyp. M. B.] powyżej Norwida – a jednocześnie jest poniżej Norwida*).

Zawsze tylko o sobie w konfrontacji z dziełem. Nie jest to bynajmniej zachęta do komponowania krytycznych wypowiedzi wspartych wyłącznie na osobie literaturoznawcy, ale przede wszystkim zachęta do porzucenia czytania przez utwór zamierzeń pisarza. Nie da się go – jak twierdzi Gombrowicz – z utworu wydobyć, ponieważ ostatecznym efektem pisania jakie on preferuje jest kompromis pomiędzy osobą pisarza a wewnętrzną logiką dzieła:

...z tego zmagania rodzi się coś trzeciego, coś pośredniego, coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego – nie będącego ani czystą formą, ani bezpośrednią moją wypowiedzią, lecz deformacją zrodzoną w sferze „między”: między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem. Ten twór dziwny, tego bastarda, wsadzam w kopertę i posyłam wydawcy. (D. I, s. 125 – 126.)

Odnieść się więc należy do tego abstrakcyjnego tworu napisanego w sferze snu, jak nazywa to sam pisarz. Jednak nie oznacza to dokładnie nic dla prowadzonych tu rozważań. Nie jest pomocny ten fragment w „odkryciu” Gombrowicza, podaje jedynie receptę na pisanie, więc pozwala krytykowi na takie sformułowanie myśli, które nie będzie wbrew pisarzowi i które skutecznie zablokuje wypowiadanie ostatecznych sądów na temat utworów autora *Kosmosu* oraz odnoszenie idei tekstu do osoby autora. Wynika stąd taka porada dla czytelnika, że nie powinien on skłaniać się w stronę utożsamiania twórcy i podmiotu, ale takie uwagi dotyczą już od dawna poezji, więc Gombrowicz tylko rozszerza działanie pewnej zasady, która jest już wprowadzona do dekalogu czytelnika liryki. Jeżeli przyjmiemy za Januszem Sławińskim, że pisarz okazał się być *naczelnym Gombrowiczologiem*, powinniśmy szukać u niego samego wskazówek na określenie siebie wobec tekstu³⁹. Te jednak dane, które nam pozostawił zarysowują pole, na jakie krytyk nie powinien się zapuszczać, niż wyznaczają terytorium jego działań. Próbował ośmieszyć pewien sposób pisania o sobie, pyszałkowatość tych, którzy twierdzili, że znaleźli „klucz do Gombrowicza”, zresztą na poszukiwania owych kluczy także nie zezwolił, pozostawiając wskazówki wyznaczające główną oś myśli każdego utworu⁴⁰. Pozostaje nam

³⁹ Por. J. Sławiński: *Sprawa Gombrowicza*. „Nowy Nurt” 1977, nr 2, s. 19.

⁴⁰ Przykładem takiego ośmieszenia może być fragment *Dziennika* pochodzący z roku 1957, w którym znajdujemy notatki zapisywane kursywą. Mają one wyraźny charakter komentarza krytycznego nie tyle utworów Gombrowicza, ile osoby pisarza. Bardziej przypominają więc efekt pracy dziennikarza niż badacza. Wskazują na pewne prawa, którymi rządzi się tego typu działalność pisarska. Próbuje on oddać osobistą sytuację oczami innego, spoza siebie. Wskazuje tym na trudność powiedzenia czegoś pewnego na temat przedmiotu opisu bez możliwości wniknięcia w jego osobiste przeżycie. Badacz tego typu przedmiotów musi więc być skazany na poszlakowość własnych myśli, domyślanie się przyczyn działań pisarza. Gombrowiczowska zmiana perspektywy spoglądania na siebie nie powoduje zaburzenia pola widzenia pisarza przez samego siebie, ale parodiuje z całą mocą „prawdziwość” dociekań biografów. W początkowym fragmencie pisze tak: ...*prawdziwy utajony cel podróży był inny. Gombrowicz, zaszachowany nadciągającą starością, szukał gwałtownie ratunku - i wiedział, że jeśli w ciągu najbliższych kilku lat nie zdoła nawiązać z młodością, nic nie będzie go w stanie uratować* (s.125). Powyższy przykład poszukiwania i ujawniania prawdy o Gombrowiczu przywodzi na myśl tych właśnie, którzy skazani na poszlaki jedynie próbują zlustrować postać pisarza i „odkrywają” nieujawnione przez niego samego przyczyny jego zachowań. Przestrzega więc pisarz przed takim potraktowaniem jego osoby chyba nie tylko ze względu na

więc bezwolnie poruszać się w gąszczu znaczeń tej prozy bez możliwości pośredniczenia tych poszukiwań bez pisarza? Czy krytyk powinien pozwolić prowadzić się za rękę twórcy, który sam pokazuje mu ścieżki interpretacyjne i mówi, żeby poza nie nie wychodził? W przypadku Gombrowicza chyba nie ma wyjścia. Pozostawiona przez pisarza wielka ilość autokomentarzy nie może zostać niezauważona, trzeba ją uwzględnić, choćby po to, żeby ją przekroczyć, po to, żeby móc pokazać, że Gombrowicz po raz kolejny i na jeszcze jednym poziomie wodzi nas za nos i dokonuje mistyfikacji.

Podstawowym więc pytaniem o relację tekst - czytelnik będzie w tym przypadku pytanie o rozmieszczenie akcentów. Jeżeli jego ciężar przesuwają się w stronę czytelnika, można - jak w każdym z takich przypadków - zostać autorem nadużyć interpretacyjnych, chyba, że wybierze się drogę w kierunku eseju, jak zrobił to Markowski, co dało zresztą znakomite efekty. Jeśli zaś ciężar padnie na tekst, wydaje się nieuniknione zapośredniczenie przez jego autora. Mógł on zniknąć z pola samego tekstu, ale odzywa się na polu metatekstowym, znalazł dla siebie miejsce po stronie krytyka, badacza. Spełnia więc rolę Beatrycze oprowadzającej Dantego po niebie. Boi się o swoje utwory, dlatego woli ubiec czytelnika, wyjaśnić mu, którędy powinna podążać jego myśl.

małą skutecznością poznawczą, ale i przed jałowością intelektualną takich rozważań, będących na granicy plotki. W. Gombrowicz: *Dziennik*, t. 2, Kraków 1989, s. 125 - 157. Także w tomie trzecim pojawiają się takie „autoanalizy”.

CZEŚĆ III

GOMBROWICZ

1.

W KOTLE Z GOMBROWICZEM

1. Spójność

Co spaja siedem, zdawałoby się zupełnie niezależnych, od siebie tekstów opowiadań *Pamiętnika z okresu dojrzewania*?

Fikcja

Gorgiasz w starożytności twierdził, że „tragedia jest oszukaństwem”, w XX wieku Roman Ingarden, określając cechy literatury, pisze o *quasi-sądach* charakterystycznych dla literatury, które mają być odróżniane od sądów *sensu-stricto*, charakterystycznych dla opisu naukowego¹. Ingarden, który spisywał swoje tezy na przełomie lat dwudziestych

¹ Zob. R. Ingarden: *O dziele literackim*, przeł., M. Turowicz, Warszawa 1960.

i trzydziestych wieku dwudziestego, czyli blisko daty debiutu Gombrowicza całkiem serio traktował literaturę jako twórcę fikcji.

*Dochodzi tu niewątpliwie do „osadzenia” w bycie intencjonalnie wytworzonych stanów rzeczy (resp. przedmiotu w nich przedstawionego), które naturalnie są również odpowiednio egzystencjalnie scharakteryzowane. Brak tu jednak całkowicie – charakterystycznego dla zdań, które naprawdę są sądami, przeświadczenia o **dokładnym** dostosowaniu wytworzonego intencjonalnie stanu rzeczy do odpowiedniego obiektywnie zachodzącego i zastanego w pewnej bytowo samoistnej dziedzinie. (...) Dlatego też odpowiednie czysto intencjonalne stany rzeczy czy przedmioty są tylko traktowane jako realnie istniejące, lecz nie są – mówiąc obrazowo – charakterem realności przesycone².*

Literatura nie może być potraktowana obiektywnie, wytwarza byty nieistniejące, fikcyjne, zrodzone w wyobraźni, a nie realnie. Taka wyraźna chęć rozdzielenia rzeczywistego od zmyślnego niewiele różni próby dwudziestowiecznego opisu literatury od ich starożytnego obrazu. Pojawiają się już jednak w tym czasie utwory zakłócające ten wyraźny układ. Przykładem mogą być choćby *Sklepy cynamonowe* Schulza, w których na rzeczywistość i byty realne nakładają się fikcje, które odgradzają obraz literacki od rzeczywistego, ale jednocześnie powielają to, co realne w bycie literackim.

Gombrowicz idzie jednak w innym kierunku, zmierza w tę stronę, by uwypuklić literackość swoich utworów.

Pisząc przed laty o „Pornografii” – wyznaje Michał Głowiński – posłużyłem się kategorią parodii konstruktywnej. Chciałem w ten sposób uwydatnić to, co dla poetyki Gombrowicza wydaje mi się niezwykle istotne: naśladowania czy parodie nie są u niego celem samym dla siebie, stają się głównym budulcem nowego dzieła, albowiem

² Ibidem, s. 238 – 239.

*z elementów starych i tradycyjnych, często tak zużytych jak schematy operetkowe czy romansowe, wznosi on nowe konstrukcje*³.

Nieco wcześniej Głowiński przekonuje, że *Gombrowicz należy do tych nierzadkich w XX wieku pisarzy, w których sztuce czynnikiem dominującym jest intertekstualność*⁴. Bardzo bliski tego typu opisowi jest Janusz Margański, który uwypukla uwikłanie opowiadań Gombrowicza we wcześniejsze teksty literackie⁵. Nieobca Gombrowiczowi strategia intertekstualna może być pomocna przy odszyfrowywaniu zakodowanych znaczeń w jego opowiadaniach, powieściach i dramatach. Jednak nie to będzie mnie w głównej mierze tu zajmować. Chciałbym natomiast się zastanowić dlaczego Gombrowicz w debiutanckim tomie tak radykalnie i ostentacyjnie odwraca się od rzeczywistości, by stworzyć światy zupełnie fikcyjne i co to za rzeczywistość, od której lepiej uciec, żeby móc coś (co?) powiedzieć?

Konstatacja bankructwa *mimesis* jest truizmem. Przełom modernistyczny dosyć mocno utwierdził nas w przekonaniu, że sztuka realistyczna nie jest już możliwa w tym sensie, jaki nadał jej wiek XIX. Problemem po realizmie stała się próba stworzenia nowej sztuki, nowych form, które obrałyby nietradycyjną drogę i wskazały nieodkryte jeszcze ścieżki. Literatura rozpoczyna pisanie kolejnego rozdziału swoich dziejów i zmierza ku nieodsłoniętym dotąd rejonom. Rozpoczyna się okres awangard, eksperymentu, prób dotarcia do granic tego, co literackie. Pod tym względem, opisywany we wcześniejszej części tej pracy Schulz, będzie stał na przeciwległym do gombrowiczowskiego biegunie. Kiedy u tamtego mamy rzeczywistość, która odtwarzana (i stwarzana) w pamięci staje się stuprocentową literaturą, to u Gombrowicza obserwujemy proces odwrotny. Tego, co rzeczywiste nie ma wcale, od razu jesteśmy wrzucani w świat fikcji, bo i nasza rzeczywistość jest fikcyjna, konwencjonalna. Ma to swoje dalsze konsekwencje, które można zawrzeć w zdaniu, że prawda nie jest nam dostępna. W świecie literatury tworzonej przez Gombrowicza nie będzie podziału na sądy *sensu stricte* i *quasi-sądy*, ta literatura

³ M. Głowiński: *Gombrowiczowska nadliteratura*, w: *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 10.

⁵ Zob. J. Margański: *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001.

likwiduje możliwość istnienia tych pierwszych, a zarazem rzeczywistości w stanie czystym, doświadczanej bezpośrednio⁶. Bohaterowie opowiadań świata doświadczają za pośrednictwem konwencji. Znamienne dla tych rozpoznań wydaje się stwierdzenie Olejniczaka: *W „Pamiętniku z okresu dojrzewania” trupów sporo, śmierci jakby mniej*⁷. Dla krytyka trup gombrowiczowski jest oznaką dręczenia siebie i innych, *przeprowadzania „eksperymentów”*⁸. To dzięki nim łamie się *społeczne i kulturowe tabu*⁹. Trup jest alegorią skandalu, prowokującą kruszenie społecznych relacji wymaga „zachowywania się”, ale równocześnie może uświadamiać banał i sztuczność tych zachowań. Trupa oswaja się dzięki pewnym rytuałom żałoby przewidzianym na wypadek spotkania ze zmarłym. Przykładem chyba najbardziej jaskrawym jest *Zbrodnia z premedytacją*. Bohater, dowiadując się o śmierci gospodarza, do którego przyjechał z wizytą związaną ze sprawami urzędowymi, bardzo szybko orientuje się co należy robić. Z urzędnika zamienia się w człowieka żałoby. Oba wizerunki są w tym samym stopniu skonwencjonalizowane, czyli fałszujące rzeczywistość:

Spojrzałem na nich: wszyscy troje – czekali, skromnie i poważnie, ale – czekali, z twarzami surowymi, zamkniętymi, z zaciśniętymi ustami; czekali sztywno – na cóż oni czekają? Ach prawda, przecież trzeba złożyć kondolencję. (Zbrodnia z premedytacją, s. 33.)

Otworzyła jakieś drzwi – i musiałem klęknąć z pochyloną głową, ze skupieniem w twarzy, podczas gdy ona stała z boku, uroczysta, nieruchoma, jakby okazując Przenajświętszy Sakrament. (s.36)

Ręce jej zadygotały, że wypadato chyba znów je ucałować. (s. 36, podkreślenia – M. B.)

⁶ Próbę przełamania tego fenomenologicznego paradygmatu starałem się opisać we wstępie w części: *Pisarz kontra filozof. Esej o esencji*.

⁷ J. Olejniczak: *Splot – plotki, trupy i „Rzeczy ostateczne”*, w: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży*, Katowice 2003, s. 134.

⁸ *Ibidem*, s. 135.

Bohaterowie *Zbrodni* podchodzą do trupa albo jako pograżeni w żałobie i stwarzają majestat śmierci (żona), albo jako urzędnicy wykonujący zadanie służbowe (sędzia śledczy). Zresztą widać różnicę tych podejść w nazewnictwie trupa. Dla rodziny jest to ojciec i Ignaś, dla śledczego to tylko zwłoki. Zdanie, które wypowiada, chcąc zobaczyć zmarłego jasno stawiają sytuację, w której sędzia będzie odgrywał rolę urzędnika. Pyta: *Czy mogę ujrzeć zezwłok?* (s. 34). Samo już słowo *zezwłok* odbiera trupowi grozę a sytuacji wymiar tragedii. Zresztą żadnej rozpaczyny bohaterowie *Zbrodni* nie przeżywają. Raczej starają się być umownie smutni, co zresztą uwypukla sędzia w swojej relacji ze śledztwa. Kultura broni nas przed rzeczywistym, daje możliwość skonwencjonalizowania każdego doświadczenia, przez co stajemy się bardziej bezpieczni, ale mniej autentyczni, a zarazem o wiele mniej prawdziwie przeżywamy świat. Człowiek zamknięty w formach społecznych, towarzyskich, okolicznościowych traci kontakt ze światem. Owa konwencjonalność zachowań sprawia, że możemy powiedzieć, iż walka bohaterów *Pamiętnika* jest dowodem naszego nieistnienia, bo istnienia pozornego, zamkniętego pod kloszem. Jednocześnie bardzo szybko Gombrowicz dochodzi do wniosku, że rozbijanie owego klosza jest zarazem budowaniem nowego. Przypomnę finał *Ferdydurke*:

A teraz przybywajcie gęby! Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznane facjaty, nie znanych mi facetów, którzy mnie czytać będziecie, witam was, witam, wdzięczne wiązanki części ciała, teraz niech się zacznie dopiero – przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swoje miętoszenie, uczynicie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. (Ferdynurke, s. 254)

Próba rozbicia sił wiążących nas i przykuwających do więzienia zachowań konwencjonalnych natrafia na tak silne przeszkody, że już kilka lat później Gombrowicz stwierdza, iż nie można jednoznacznie i ostatecznie pozbyć się balastu kultury oddalającego nas od autentycznego przeżywania rzeczywistości. *Pamiętnik* pełen jest prób

⁹ Ibidem, s. 135.

rozbicia klosza formy. *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, pierwsze opowiadanie tomu, znamionuje już tematykę prób rozbrojenia rzeczywistości konwencjonalnej, by odsłonić mechanizmy sztuczności. Ta pierwsza próba napotyka jednak na pewne problemy realizacji.

Miewam się coraz gorzej. Ostatnie przeżycia zmęczyły mnie. Mecenas Kraykowski wyjeżdża jutro w tajemnicy przede mną (lecz ja wiem) do małej, górskiej miejscowości w Karpatach Wschodnich. Chce przepaść w górach na parę tygodni i sądzi, że może zapomnę. Za nim! Tak, za nim! Wszędzie za tą moją gwiazdą przewodnią! Lecz pytanie, czy powrócę żywy z tej podróży, wzruszenia te są zbyt silne. Mogę skonać nagle na ulicy, pod płotem, a w takim razie – trzeba napisać karteczkę – niech trupa mego odeślą pod adres mecenasa Kraykowskiego (*Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, s. 15).

Kolejny trup, kolejne wyrywanie z nieautentyczności, kompromitowanie schematów.

W tancerzu pojawia się myśl o śmierci, którą – jako wielki czciciel mecenas – pragnie jemu ofiarować, podobnie jak ofiarował już życie. *Niech trupa mego odeślą pod adres mecenasa Kraykowskiego* (s. 15). Co ma oznaczać ten gest? Dla narratora to jeszcze jeden z wielu dowodów miłosnego oddania się mecenasowi, konsekwencja wcześniejszych jego działań rozpoczętych fatalnym dla niego skompromitowaniem w kolejce do biletowych kas w operetce¹⁰. To kolejkowe wydarzenie kompromituje człowieka konwencji, którego życie odmienia się na tyle, że warto jest jego własnej o nim opowieści. Ginie w nim członek społeczeństwa i pojawia się ktoś niedostosowany, banita. W świecie uwikłanym w formy nie znajduje on już dla siebie miejsca. Wydarzenie, które wyrywa go ze świata konwencji prowokuje sam przez to, że w istotny sposób, jak pisze Margański, narusza reguły dobrego obyczaju¹¹. Gest zaprzeczenia normie (pominięcie kolejki),

¹⁰ Zarówno Zdzisław Łapiński, jak i Janusz Margański zwracają uwagę na złamanie konwencji towarzyskiej przez tancerza. Z. Łapiński: *Wstęp do metody. Tancerz mecenasa Kraykowskiego*, w: *Ję Ferdurke*, Lublin 1985, s. 9 – 24. J. Margański: op. cit., s. 77

¹¹ J. Margański, op.cit., s. 77

...~~...nie~~ przerywany przez Kraykowskiego, powoduje całą serię zachowań niekonwencjonalnych u osoby narratora. Zaczyna przeczyć wszelkim ustanowionym i zachowywanym dotąd zachowaniom, łamie wszelkie zasady dobrego obyczaju, staje się towarzyskim anarchistą, choć być może bliżej mu do nihilisty przeczącego zastanym regułom i przewartościowującego znane dotychczas zasady.

W geście zaprzeczenia niebezpieczne może wydawać się jedno: brak propozycji nowego systemu, bo jak pokazał Gombrowicz w finale *Ferdydurke* *nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę*, co można tłumaczyć także, niezależnie od drugiej części tego zdania (*przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka*), jako niemożność osiągnięcia zupełnej i bezwarunkowej wolności zasad. Tancerz staje się postacią zafiksowaną – jest wielbicielem absolutnym, stwarza alternatywnego boga, któremu oddaje cześć. Tylko co ma w tej sytuacji począć Kraykowski niezależnie od siebie i nawet wbrew swej woli mianowany na to stanowisko? Jak zachowa się wobec trupa? Przecież jest człowiekiem znanych i społecznie sankcjonowanych zasad. Kompromitując gestem przywołania do kolejki tancerza, zdradza konieczność wprowadzania ładu. Czy nie przejdzie zatem obojętnie nad trupem wyznawcy? Należy się chyba spodziewać właśnie takiego rozwoju sytuacji. Trup jest wszak nieuporządkowaniem, skazą na rzeczywistości, która każe nam się odsłonić i ujawnić lęki, bo trup jest spoza świata konwenansu. Trzeba się wobec niego ubrać w formę żałoby, jak bohaterowie *Zbrodni z premedytacją* albo przejść nad nim obojętnie. Drugiej drogi nie znajdujemy w opowiadaniach z *Pamiętnika*, ale staje się ona, wobec ukształtowania tego świata, jedyną możliwą alternatywą.

Pozostaje sprawa nihilizmu i potrzeby porządku. Właśnie porządek, przywołanie do niego powoduje aberracje tancerza. Równocześnie odchylenie powoduje chęć oddania czci porządkowi. Być może właśnie przestanie trupa, wszelkie gesty naśladowcze są właśnie udaniem się w kierunku uporządkowania, stwarzają teren, na którym nihilistyczny tancerz powrócić pragnie ku zasadom.

Czy zatem śmierć tancerza byłaby jego porażką czy porażką Kraykowskiego? Kolejne opowiadanie: *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* przynosi następne możliwe rozstrzygnięcia. Bohater – narrator jest mieszancem: synem Polaka i Żydówki i właśnie z tego nieokreślenia biorą się jego „przygody”. Jego problemem staje się określenie, wejście w środowisko. Ponosi jednak porażkę.

Może i nie jestem komunistą, może jestem tylko – wojującym pacyfistą? (Pamiętnik Stefana Czarnieckiego s. 29)

Wojujący pacyfista? To paradoks! I chyba właśnie ta kategoria opisuje Czarnieckiego najlepiej. Jest on nieokreślony, niewiadomy a jednocześnie chce stać się „kimś”. Przeczy on zacności domu, z którego pochodzi:

Urodziłem się i wychowałem w domu pełnym zacności (s. 16)

Czarniecki odbija się od korzeni, zmieszania polsko – żydowskiego, próbuje poza tym magicznym kręgiem pochodzenia znaleźć miejsce dla siebie i wybiera nieokreśloność. Ona właśnie będzie dyktowała mu warunki życia. Czyli właśnie nieokreśloność zostawia ślady w jego egzystencji. Można powiedzieć, że Czarniecki należy do tych bohaterów *Pamiętnika*, którzy nie chcą lub nie mogą zostać uwikłani w „zwyeczajny” bieg egzystencji. Trafniejsze wydaje się określenie statusu tych bohaterów jako nie mogących wytrwać w życiu bardziej niż nie chcących. Chęci znajdziemy i u tancerza, który zafascynowany wszak jest porządkiem egzystencji Kraykowskiego, i w Czarnieckim, który poszukuje określeń oddających jego kondycję egzystencjalną, próbuje się odnaleźć jako ktoś konkretny. Podobnie jest także w przypadku mieszczanina w arystokratycznym salonie, czyli bohatera opowiadania: *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*. Wszyscy ci bohaterowie stają wobec sytuacji, które powodują w nich niewygodę. Staje się jasne, że wiadomo, iż nic nie wiadomo. Wszystko w tym świecie może zostać odwrócone a ich głównym pragnieniem będzie próba uporządkowania chaosu spowodowanego ich obecnością w kosmosie.

Nieco inaczej ma się ta sprawa w dwóch ostatnich opowiadaniach: *Przygodach* oraz *Zdarzeniach na brygu Banbury*. Margański pisze o nich jako o opowieściach inicjacyjnych oraz próbuje rozważać je w kontekście powieści morskich.¹² Maria Janion natomiast we wstępie do *Przygód* i *Zdarzeń* rozważa sens tych opowiadań w kontekście sytuacji

¹² J. Margański: op. cit., s. 49 – 74.

„morskich”¹³. Bohaterowie dwóch ostatnich opowiadań nie przekraczają już barier, ale są one im narzucone, czy to jako zamknięcie w kuli (przypadek *Przygód*), czy to zamknięcie na pokładzie statku (*Zdarzenia na brygu Banbury*). Obaj bohaterowie nie mają żadnego wpływu na rzeczywistość, poddają się jej, są zmuszeni do uległości. Przestają być, jak ich poprzednicy z opowiadań wcześniejszych, inicjatorami zdarzeń, podmiotami, stają się bezwolni i posłuszni. Bohater *Przygód* jest odwrotnością tancerza, natomiast zbliża się do postaci Kraykowskiego. W finale opowieści trafia do miejsca, gdzie styka się z trędowatymi *Chińczykami*, dla których staje się *obiektem*, zaczynają się mu nachalnie przyglądać, być może mógłby zostać ich lekiem na konwencję, chorobę, ograniczenie. Inny staje się na wyspie możliwością uzdrowienia, przekroczenia granic własnej konwencji. Podobnie Zantman w *Zdarzeniach* staje się autorytetem dla kapitana, co możemy czytać jako tryumf odrzuconego, który, przybywając spoza układów i konwencji, odżywia egzystencję innych nowością, nieznanym.

Wszystkie przykłady jakie można znaleźć w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* dotyczące konwencjonalności zachowań, więc sztuczności życia (a jest ich przecież wielka ilość), może być przykładem gombrowiczowskiego projektu nowego realizmu. Jakkolwiek paradoksalnie brzmią te słowa odnośnie autora *Ferdydurke*, należy pamiętać, że on sam określił siebie realistą. W twórczość Gombrowicza wpisany jest zatem program znacznie poważniejszy niż tylko poddawanie dekonwencjonalizacji życia i literatury. W opowiadaniach z debiutanckiego tomu mamy poważny problem ontologiczny, który znosi granicę pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcyjne, jednak nie na rzecz realności, ale właśnie fikcji. Dla Gombrowicza każdy przejaw działalności ludzkiej jest fikcyjny, poddany konwencji, więc nieprawdziwy. Wspólnym mianownikiem gombrowiczowskich bohaterów jest ukrywanie się, nieujawnianie, chyba, że zostają do tego przymuszeni przez siłę silniejszą od siebie. Tak dzieje się w przypadku tancerza, który „ujawniony” zostaje przez władczy gest Kraykowskiego, podobna w działaniu jest aktywność sędziego śledczego ze *Zbrodni z premedytacją*. Konsekwencje są opłakane: tancerz trafia do szpitala, syn Ignacego staje się „ojcobójcą”. W *Rozmowach z Dominikiem de Roux* Gombrowicz mówi:

¹³ M. Janion: *Dramat egzystencji na morzu*, wstęp do: W. Gombrowicz: *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982.

Rzeczywistość odkryłem w nierzeczywistości, na jaką skazany jest człowiek
(Rozmowy z Dominikiem de Roux, s. 52).

Odwrócenie i odwrócenie się jest znamienne dla prozy Gombrowicza, która - podobnie jak cała sztuka modernistyczna - odreagowuje realistyczną epistemologię. Droga do rzeczywistości prowadzi przez odrealnienie, zdekonwencjonalizowanie, ponieważ realizm „czysty” w postaci zaproponowanej przez dziewiętnastowiecznych realistów jest niemożliwy, nie prowadzi do prawdy, ale do odbicia konwencji. Okazuje się zatem, że nie ma różnicy pomiędzy próbą odbicia rzeczywistości (realizmem) a stworzeniem rzeczywistości alternatywnej, która nie próbuje nawet ukrywać, że opowiada historie zmyślane, jest fikcją. Obydwie formy uwikłane są w tę samą kulturę, której mechanizmy można albo odtwarzać, albo obnażać. Właśnie tym drugim zajął się w swojej twórczości Gombrowicz, przestał ufać rzeczywistości i możliwościom jej przedstawienia.

Konwencja

W drugim tomie *Dziennika* Gombrowicz wypowiada swoje słynne zdanie: *No credo en la pintura* (*Nie wierzę w malarstwo*). Podważa „objawicielską” jego rolę i próbuje skompromitować, porównując wysiłki malarskie do ciągłego układania trzech zapalek:

Wyobraźcie sobie, że w pewnej grupie ludzi powstaje zacięta rywalizacja na temat: jak ułożyć te trzy zapalki aby stały się najbardziej objawicielskie artystycznie. Jeśli, na przykład, ułożę z nich trójkąt, to chyba będzie ciekawsze niż gdybym położył je rzędem obok siebie. Ale można tworzyć układy jeszcze bardziej interesujące.

Wyobraźmy sobie, że ogromny wysiłek wielu wytrawnych „zapalakarzy” został w to wsadzony; że jedni okazali się bardziej, drudzy mniej pomysłowi; że powstały hierarchie; że wytworzyły się szkoły i style; że narodziło się znawstwo... Ależ, zapytuję, dlaczego to miałyby być niedorzeczne? Przecież nawet tymi trzema zapalkami człowiek coś wyrazi - o sobie, o świecie. Przecież, skupiając całą uwagę naszą na tych trzech zapalkach, możemy odkryć w nich misterium kosmosu - wszak one są jego częścią, a wiadomo, w kropli wody odbija się wszechświat - wszak one są ni mniej, ni więcej, tylko Rzeczą w całym swoim

majestacie - wszak w ich zachowaniu się wyrażają się prawa natury - wszak spoglądając na te zapalki z odpowiednim skupieniem dokonujemy uroczystego aktu, konfrontujemy świadomość z Materią.

To wszystko - pod warunkiem, że zaczniemy się w nie wpatrywać. Pytanie tylko - czy warto, czy warto, czy warto? Przecież moglibyśmy równie dobrze i może nawet z lepszym skutkiem użyć zamiast zapalek do tego wtajemniczenia drzew, zwierząt, czy czegokolwiek innego.

I ja nie przeczę, że jeśli z takim napięciem zaczniemy wpatrywać się w Cézanne'a, to Cézanne stanie się rewelacją. Pytanie tylko - czy warto, czy warto, czy warto? Dlaczego mnie poszukać tych rewelacji gdzie indziej? (Dziennik, t. II, s. 67 - 68).

W innym miejscu *Dziennika* Gombrowicz, komentując sytuację literatury emigracyjnej, daje receptę na dobrą literaturę:

Recepta na dobre pisanie jest tylko jedna: poprzez konwenans docierać do rzeczywistości (Dziennik, t. II, s. 212)

Pisarz traktuje kulturę jako zbiór konwencji możliwy do zmiany, zamiany, przekształcenia. We fragmencie dotyczącym malarstwa pokazuje dlaczego wszystkie zjawiska kulturowe są przypadkowym, a nie zamierzonym działaniem człowieka. Sztuka jako taka nie tworzy się sama z siebie, nie ma rdzenia sztuki, jest twórca i odbiorca, którzy sankcjonują pewne formy i dzięki wytworzeniu się umowy pomiędzy twórcami i odbiorcami sztuki ona sama zyskuje możliwość istnienia. Kompromitując malarstwo, Gombrowicz pokazuje coś więcej niż tylko swoją niechęć do tego rodzaju działalności artystycznej. Demaskuje „naturalność” kultury, podważa możliwość jej „czystego” istnienia. Sztuka zatem musi być sztuczością, musi stać się skonwencjonalizowana, ponieważ przez formę jaką wybiera poszukuje istoty rzeczywistości. Natomiast sam wybór formy jest przypadkowy i mogłoby to być cokolwiek, np. trzy zapalki. Konwencja, forma są zatem potrzebne nie do wskazania istoty pewnych rzeczy, ale do czegoś, co będzie pośredniczyło między nami a istotą. Wysiłek człowieka nie opiera się więc na stworzeniu

formy, ponieważ jest to tylko wybór medium, ale na tym, co dzięki wybranemu przez nas medium możemy dowiedzieć się o rzeczach dla nas istotnych.

Logika wywodu z zapalkami przypomina zastosowaną w ostatniej powieści Gombrowicza: *Kosmosie*, który jest realizacją, a przynajmniej próbą realizacji takiego projektu, który Gombrowiczowi przyświecał od początku pisarskiej drogi. *Kosmos* jest innym „czytaniem” świata, albo próbą „odczytania” go innymi środkami, nową formą. Zamiast znanych konwencji takich jak: język (dyskurs filozoficzny, literatura), obraz (malarstwo), fabuły (film, powieść), mamy w *Kosmosie* z pozoru chaos pewnych układów, które pod wpływem spojrzenia dwóch uczestników zdarzeń - Fuksa i Witolda (spojrzeń konwencjonalizujących), stają się osią rozumienia świata. Nic, co poddane człowiekowi nie może ustrzec się formie:

...urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... (Kosmos, s. 24)

Właśnie przez owo konwencjonalizujące spojrzenie niemożliwy jest chaos, który istnieje jako jeden z istotnych elementów wszechświata. Prowadzi to do tragicznej konstatacji o niemożliwości zrozumienia świata ze względu na ogromną ilość elementów, z których sens można budować w dowolnych konfiguracjach.

Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń... Ileż zdań utworzyć można z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów? (Kosmos, s. 29).

Znaczenia budowane w *Kosmosie* krążą przecież wokół elementów, które wydają się być połączone zupełnie przypadkowo: powieszony ptak, patyk, dyszel, pęknięcia farby na suficie pokoju. Jednak to tu, wokół tych elementów bohaterowie próbują budować *axis mundi* rzeczywistości.

Konstrukcja i logika *Kosmosu* w pewien sposób zapowiedziana jest już w debiutanckim tomie opowiadań. Tam rozpoczyna Gombrowicz ujawnianie

konwecjonalizacji kultury. Pozwala to przypuszczać, że autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w momencie debiutu zdawał sobie sprawę w jakim kierunku podążać będzie jego twórczość, jakie będą jej tematy, a których starał się będzie unikać. Sam autor przyznaje, że w chwili debiutu był: „*pomiędzy*”, w *niczym nieosadzony* (*Testament*, s.14). Nieco wcześniej odkrywa „niebezpieczeństwa snobizmu”.

Oddano mnie do szkoły w Warszawie - pisze w Testamencie, katolickiej, pełnej młodych książąt i hrabiów. Snobizm dał się silnie we znaki moim braciom i mnie, było to coś poniekąd nieuniknionego w naszym świecie - a jednak było to też dziwne, bo my nie byliśmy tacy głupi, by nie dojrzeć wszystkich jego śmieszności i całej nicości. Więc była to u nas jakaś mania snobizmu, czy jakaś zabawa w snobizm i ta mitologia kiepska i ośmieszająca dobrała się do nas i nie popuszczała (*Testament*, s.14).

Jest to świadectwo pewnego rozdwojenia, nie tylko Gombrowicza, ale każdego, kto jest świadomy konwencjonalności pewnych zachowań. Pomimo dostrzeżenia śmieszności zachowań mogą stać się one nieopanowanym nawykiem. Czy zatem należy w takim przypadku je dekonstruować? Konwencja zepchnięta w nawyk wydaje się bardziej naturalna, przekracza granicę sztuczności na rzecz sztucznej naturalności. I właśnie takimi - z pozoru naturalnymi - konwencjami zajął się autor *Kosmosu* (owszem brzmi to paradoksalnie, ale przy próbie opisu twórczości Gombrowicza trudno unikać paradoksów). Ujawnienie nieukrywanych sztuczności, odkrywanie tego, co na zewnątrz nie byłoby chyba dla Gombrowicza interesujące, stałoby się wyważaniem otwartych drzwi, a on postanowił - a zrobił to już na kartach *Pamiętnika z okresu dojrzewania* - zburzyć kościec kultury, który otaczał ludzi wokół niego i jego samego. Owszem wynikało to z „ducha czasów” (arystokratyczne snobizmy stawały się powoli archaizmami), jednak było nie tylko próbą skończenia ze starym, ale i stworzeniem nowego. Twórczość Gombrowicza aż do ostatniej powieści będzie poszukiwaniem nowej rzeczywistości po utracie, skompromitowaniu tej skostniałej. Przybiera to często formy niepoważne (przypomniany już powyżej splot „przypadkowych” elementów wyznaczający *axis mundi Kosmosu*), ale właśnie od powagi, jej sztuczności stara się uciec Gombrowicz. Strategia ta staje się siłą pisarza, ale może równocześnie być przyczyną jego porażki.

Szaleńcze przedsięwzięcie - pisze Błoński. Przynajmniej od chwili, kiedy stało się świadome. Artysta chwali się niegdyś za harmonię czy sprawiedliwość: one właśnie miały go zaprowadzić do upragnionego czytelnika. Przyglądał się więc, stroił i uczył dobrych manier, aby nie razić w tak dostojnym towarzystwie. Teraz jednak musi narzucić się innym bez niczyjej pomocy. Co więcej, objawia się w swej pokraczności i nieudaniu. Nie może dłużej ukryć, że najbardziej zależy mu na tym, aby ludzie uznali w nim właśnie dziwaczność, pokretność, osobliwość - wszystko, co różni go i oddala od społecznej przeciętności. Naśladownictwu przeciwstawia więc oryginalność, ładowi - autentyczność, konwencji - natężenie osobistego wyrazu... Jest to istotnie droga, którą od przeszło stu lat postępuje sztuka.¹⁴

Cytat odnosi się, co prawda, do *Dziennika*, jednak można nim określić całą twórczość Gombrowicza. Już w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* dojrzeć można walkę o własną oryginalność¹⁵. W okresie debiutu nie przyszła być może pisarzowi jeszcze - przywołana już wcześniej - egzemplifikacja z zapalkami, ale udaje się zauważyć, że już na początku lat trzydziestych wieku XX - go jest na właściwej drodze, żeby dojść do takiej konkluzji za lat trzydzieści.

Gombrowicz w chwili debiutu jest już zdecydowanym graczem konwencji. Rozpoczyna walkę ze światem, o coś bardziej poważnego niż tylko własną wielkość. Zdaje sobie sprawę - choć tak by pewnie tego nie nazwał, że świat jest *simulacrum*, narzucona maska kultury przyległa tak ściśle do twarzy, że spod niej nie wystaje najmniejszy nawet kawałek żywego. Wobec tego nie można rzeczywistości ludzkiej (czyt. kulturowej) traktować poważnie, ponieważ to powaga została najmocniej skompromitowana¹⁶. Tu

¹⁴ J. Błoński: *Dziennik, czyli Gombrowicz dobrze utemperowany* (w:) *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, s. 142.

¹⁵ W *Testamencie* Gombrowicz zastanawia się: *Nieraz zadawałem sobie pytanie, które zapewne i panu się nasuwa, dlaczego ten właśnie, a nie inny, gatunek pisarski stał się wówczas moim? Tak fantastycznie, ekscentrycznie, dziwacznie zacząłem - dlaczego? Dlaczego to od razu zostało oderwane od normalnej rzeczywistości, pchnięte w manię, w szaleństwo, w absurd nie pozbawiony wszakże uroczystej logiki, w jakąś celebrację nonsensu?* (*Testament*, s. 13)

¹⁶ Zob. fragmenty opowiadań, w których Gombrowicz przedstawia sceny wymagające absolutnej powagi: zachowanie wobec trupa w *Zbrodni z premedytacją*, kolacja w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*. O tym,

właśnie rysuje się dla Gombrowicza pole działania, na którym czuje się chyba najswobodniej: pole parodii.

2. Groteska - parodia – pastisz

Powyższa próba ujęcia dzieła Gombrowicza w kategoriach literackości jego utworów nie została na pewno wyczerpana. Temat odniesienia się Gombrowicza do literackiej tradycji można drażnić i oczekiwać, że za każdą próbą odkryje się nowe możliwości tego pisarstwa. Gombrowicz konwencjonalny jest jak najbardziej, świadomie fikcyjny, pozwalający na odkrycie swojego uzależnienia od wzorców literatury każdego niemal rodzaju. Skąd jednak u niego taka potrzeba i dokąd w konsekwencji ona prowadzi?

Gombrowicz na początku swojej pisarskiej przygody odkrył rzecz chyba dla siebie najważniejszą. Mianowicie to, że w świecie nigdy nie jest się samemu, nie można istnieć tylko dla siebie, każde istnienie potwierdza się w istnieniu innych, ergo istnieję, bo „odbijam się” w kimś innym.

Nie jesteśmy samoistni, jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą. (Ferdydurke, s. 12)

Każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego (Ferdydurke, s. 8)

że autor *Ferdydurke* miał do powagi stosunek niepoważny świadczy fragment *Dziennika*, w którym pisarz zirytowany pisze o wyuczonej powadze inżynierów i adwokatów:

Z rozkoszą podjudzam tedy ich chłopską nieufność do „literata”, tego nabieracza par excellence, i podpuszczam od czasu do czasu minę czy słówko, zgola wątpliwe a nawet wręcz pajacowate. Ich prostacki szacunek dla powagi jest tak wielki, iż zupełnie od tego baranieją. Albo zajeżdżam ich arystokracją i genealogią, chwyt niezawodny, gdy chodzi o doprowadzenie baranów do zupełnego zbarania (Dziennik 1957 - 1961, s. 146)

Te międzyludzkie relacje z powodzeniem można przenieść na pole gombrowiczowskiego myślenia o literaturze. Nie tylko człowiek stwarza człowieka (w *Pamiętniku* Kraykowski stwarza tancerza, sędzia śledczy mordercę, Zantman załogę brygu), ale także każdy utwór literacki jest funkcją innych tekstów. Niektóre analizy przynoszą relacje o parodystycznym ich charakterze¹⁷. Zasadnicze pytanie jakie chciałbym zadać w tym fragmencie jest takie: czy „wykorzystanie” jakiegoś utartego schematu musi być parodią, czy zamiarem Gombrowicza było parodiowanie czy wykorzystywanie szablonów? Co za tym idzie, czy groteskowość *Pamiętnika* nie staje się dla jego czytelników zbyt wyraźną możliwością potraktowania dzieła pisarza jako zabawy konwencją i literaturą? Odpowiedzi wymagać jednak będą sprecyzowania trzech kategorii: groteski, parodii i pastiszu¹⁸.

¹⁷ Na temat relacji intertekstualnych w opowiadaniach z debiutanckiego tomu Gombrowicza napisano już wiele. Chcę tu przytoczyć tylko dwóch autorów, którzy - wydaje się - temat opracowują najbardziej szczegółowo. Myślę tu o Jerzym Jarzębskim i Januszu Margańskim. Obydwaj jednak znacznie (może nawet zasadniczo) różnią się w swoim czytaniu Gombrowicza. Jarzębskiego jakby mniej obchodziły rekonstrukcje cytatów i zapożyczeń, ale stara się on podkreślić i ten aspekt opowiadań.

Dziewiectwo rozpoczyna się, jak już zauważyliśmy, od tonu i scenerii typowej „powieści dla dziewcząt”, Zbrodnia z premedytacją naśladuje kryminał, Biesiada u hrabiny Kotłubaj i Na kuchennych schodach - skandalizującą tandetną „powieść z wyższych sfer”, natomiast Przygody i Zdarzenia na brygu Banbury - młodzieżową powieść awanturniczą i marynistyczną. Ale - podobnie jak w Tancerzu - za wzorcem niskim stoi wzór „wysoki”: w *Pamiętniku* Stefana Czarnieckiego odzywa się szyderczy nihilizm, znany z powojennej twórczości „straconego pokolenia”, w *Dziewiectwie* z kolei cytat (?) z Chateaubrianda i aluzje do literackich schematów romantycznej miłości i służby idei, w *Zbrodni* z premedytacją - odwołanie do Zbrodni i kary. Nawet w *Biesiadzie* u hrabiny Kotłubaj w rewelacjach na temat „prawdziwego oblicza arystokracji” szukać by można, obok *Mniszkówny*, ech Prousta; trzem pozostałym nowelom patronuje powieść psychologiczna lub romantyczna i neoromantyczna „wyznanie nawiedzonych, w przypadku Przygód ewidentnie wydaje się też nawiązanie do klasycznych Przygód Sindbada.

Jarzębski - choć nie zajmuje go intertekstualność, podsuwa pewne pomysły odnośnie tej metody czytania. Inaczej, bo z całą powagą i z zamiarem takiej lektury, traktuje ten temat Margański. Dla niego wykorzystanie materiału literackiego, cytat, przetwarzanie konwencji stanowi zasadniczy budulec *Pamiętnika*. Stara się pokazać Gombrowicza czytelnika i zarazem krytyka pewnych wartości kulturowych, które stają się osią, na której buduje on swoje utwory.

Margański, którego czytanie Gombrowicza opiera się na odkrywaniu literackości jego utworów, zwraca uwagę na parodię pewnych schematów przejmowanych przez autora *Ferdynand*. Píše on o „zmyślaniu” przez pisarza i nie kryciu się z tym. Zamiarem Gombrowicza miałyby być w tym przypadku odsłanianie i dezawuowanie pewnych literackich schematów (por. Margański, op. cit., s. 50).

J. Jarzębski: op. cit., s. 172.

J. Margański: op. cit., s. 24 - 92 (podaję strony odnoszące się bezpośrednio do opowiadań).

¹⁸ Ryszard Nycz rozróżnia trzy pola oddziaływania parodii: genologiczne, stylistyczne oraz kategoriale. Dla zobrazowania swojego stanowiska posługuje się przykładami z Gombrowicza. Robi to w taki sposób, że wyrasta z tego przede wszystkim Gombrowicz jako parodysta. I na tym polu z krytykiem pozostanę w niezgodzie. Nie widzę bowiem tak szerokiego kontekstu parodystycznego u autora *Ferdynanda*,

W szkicu Głowińskiego: *Groteska jako kategoria estetyczna* autor wyznacza pole oddziaływania tej kategorii¹⁹. Píše on o koncepcji świata i systemie wartości²⁰, które

a siłę humoru jego opowieści (zarówno opowiadań jak i powieści) widzę raczej w grotesce niż w parodii. R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* Kraków 2000, s. 200 – 228.

Problem z kategoriami pastiszu i parodii oraz nieobcej im groteski tkwi w sposobie rozumienia przez nas tych zjawisk a raczej trwaniu ich obiegowych obrazów. Wystarczy bowiem nieco wykoślawić obraz rzeczywistości, połączyć kilka nieprzystających do siebie obrazów w jedno, stworzyć postać złożoną z kilku znanych gatunków, czy świat wynaturzający znany nam z naocznego doświadczenia, a powiemy o parodii. Bronią się przed tym utrwalone i stałe groteski np. ludowa postać diabła, czy też zniekształcenie świata na zasadach literatury s.f. lub fantasy, gdzie przyjmujemy inną konwencję istnienia i trwania tego świata. Każdą inną groteskę potrafimy określać mianem parodii, a właśnie w przypadku Gombrowicza nie zdaje to egzaminu. Żywiół parodystyczny tkwi w prześmiewczym naśladowaniu pewnych ustalonych i zużytych schematów kulturowych. Gombrowicz, owszem, używa takich kalk, ale nie stanowi to chyba istotnego dla jego prozy problemu, nie zdaje się nawet sprawą drugoplanową, a jedynie marginalną. Problemem jest odróżnienie parodii od pastiszu, który wykorzystuje groteskę. Czy taki pastisz nie jest zrównywany z parodią? Tu chyba tkwi główne pole problemów taksonomicznych omawianych tu pojęć. To, co śmieszy jest parodią czy groteską? Jeśli parodią, to przez odniesienie do ośmieszanego oryginału, ale również groteskowe, wykrzywione obrazowanie rzeczywistości śmieszy. Gdzie zatem tkwi różnica? Prawdopodobnie możemy jej poszukiwać w początkach ich trwania. Ryszard Nycz mówi tu o prowadzeniu parodii do efektów ludycznych, satyrycznych lub polemicznych (Ibidem, s. 201). Źródło groteski tkwi w przekształcaniu rzeczywistości dla innych zupełnie efektów. Wolfgang Kayser pisze, że groteskowe jest to wszystko, co próbuje okiełznać to, co w świecie demoniczne (W. Kayser: *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. Ryszard Handke, w: *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 29). Tym samym groteska nie ma śmieszyć, ale stać się podstawą ochrony przed obcym, nieznanym, demonicznym. Mamy więc dwa różne motywacje podjęcia zniekształcenia świata: parodystyczny: ośmieszająco – polemiczny, o źródle pochodzenia ludycznego (parodia) oraz chroniący o źródle metafizycznym – egzystencjalnym. Groteska zatem nie powinna śmieszyć, jednak nie da się polemizować z tym, że pojawienie się jej, zwłaszcza w sztuce modernizmu, ma typowo humorystyczny charakter. I właśnie na tym polu dochodzi do konfliktu lub zespolenia się groteski i parodii. Raczej zespolenia i dlatego taki problem sprawiają one współcześnie. Czy to, co groteskowe stało się tak bardzo parodystyczne, że nie sposób zobaczyć różnicy? I gdzie między nimi tkwi pastisz?

Dokonania reżysera filmu *Pulp Fiction* są pastiszowe, ale nie sposób odmówić im poczucia humoru i właśnie parodystycznego podejścia do pastiszowanych tematów. Wiek dwudziesty, często korzystający z form nawiązujących do poprzedniczych dokonań, określać się może jako czas parodystyczny – pastiszowo – groteskowej formy. Odróżnić często jednej od drugiej się praktycznie nie da. Pozostaje poddanie się pewnym artystycznym dokonaniom bez refleksji teoretycznej i pozostawienie nienaruszalnych norm każdej z przywołanych kategorii, lub ponowne ich rozróżnienie.

Za najważniejszą z nich należałoby uznać, według nowych kryteriów, groteskę, która wprzęgła w swój obręb dwie pozostałe kategorie. Tak dzieje się i u Gombrowicza. Demoniczni są jego bohaterowie, ponieważ nie są dostosowani do norm, więc należą do świata dziwności, nieprzystawalności, są nieokiełznani, więc demoniczni. Wyrwają się do osobnego, pozaspołecznego trwania. To w każdym przypadku obcy, podważający dotychczasowe normy, więc także parodystyczny bohater. Jednak on przychodzi ponieważ z zewnątrz, nie posiada wzorca prawdziwości i prawidłowości postępowania w świecie zastanym, jest nie tyle parodystyczny, ile pastiszowy. Podejmuje polemikę z zastanym, ale nie chce go w ośmieszający sposób naśladować, tylko wprowadza w zastany świat swój porządek, inny od nam znanego. To właśnie narzuca potrzebę odmówienia utworom Gombrowicza efektu parodystycznego i narzuca kategorię groteskowego pastiszu.

¹⁹ M. Głowiński: *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 5 - 15.

wyznacza groteska. Dodaje równocześnie, że nie jest ona możliwa bez dysonansów²¹ i że przynależy do kręgu kontrkultury²². Nieco dalej dodaje, że groteska wynika z buntu przeciw *mimesis*:

*...zakłada dekompozycję tego, co uważa się za prawdziwe i oczywiste, jak również swobodne kreowanie elementów, składających się na świat przedstawiony, oraz związków między nimi.*²³

Groteska w literaturze może pojawić się przede wszystkim w odniesieniu do bohatera, ponieważ będąc kontrkulturą, musi odnieść się do świata kultury, czyli świata ściśle związanego z działalnością człowieka. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, analizując problem groteskowości bohaterów literackich, określa ich byt jako paradoksalny (*istnienia paradoksalne*) na co dowodem ma być ich amorficzność lub, inaczej, *zawieszenie kategorii personologicznych*²⁴. Autorka analizuje groteskę jako zniekształcenie przyjętych i ustalonych form. To jednak, co najciekawsze dla tych rozważań to podjęcie refleksji na temat równoczesnej roli groteski oraz parodii w debiutanckim tonie Gombrowicza²⁵.

Czy gombrowiczowska groteska, która wypełnia dokładnie wszystkie postulowane przez Głowińskiego cechy może istnieć bez parodii? Czy Gombrowicz (w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*) może być nieparodystyczny i niegroteskowy zarazem?

Na początek trzeba jasno określić, że parodia i groteska różnią się między sobą na poziomie istnienia i oddziaływania na polu literatury. Parodia będzie groteską, ale groteska niekoniecznie musi być parodią. Inaczej mówiąc: zbiór tego, co groteskowe zawiera

²⁰ Ibidem, s. 8.

²¹ Ibidem, s. 8.

²² Ibidem, s. 11.

²³ Ibidem, s. 13.

²⁴ B. Pawłowska - Jądrzyk: *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2003, s. 75- 76. Określenie: *zawieszenie kategorii personologicznych* autorka przyjmuje za: A. M. Piatigorski, B. A. Uspieński: *Personologia i semiotyka*, przeł. S. Balbus, „Teksty” 1972, nr 3.

²⁵ *Proza parodystyczna - groteskowa stanowi obszar maksymalnej „stylizacji” bohatera, tzn. w stopniu szczególnym uzależnia jego konstrukcję od określonych relacji wobec konwencji literackich, nie bacząc na postulat indywidualizacji postaci, harmonijność jej cech, czy konsekwencję w działaniach.* Ibidem, s.82.

w sobie podzbiór, którym jest parodia. Pozostając w obrębie prozy Gombrowicza, wystarczy popatrzeć na powieść *Pornografia* czy *Kosmos*. Postacie, sytuacje, cały zarys fabularny tych powieści jest groteskowy (choć *Pornografia* jest chyba najbardziej „realistyczną” powieścią Gombrowicza), jednak nie nazwałbym ich do końca parodiami. Oczywiście Głowiński posłużył się w przypadku opisu *Pornografii* kategorią *parodii konstruktywnej*²⁶, ale nie sądzę, by nazwa ta była najbardziej adekwatna do opisu działań Gombrowicza i została chyba stworzona między innymi ze względu na brak możliwego bliższego nazwania zjawiska, które opisuje krytyk. Wynikałoby z określenia Głowińskiego niebezpieczeństwo nazywania wszystkiego, co odnoszące się do form, *których już naśladować nie można*, parodią. Rozpłeniłaby się wtedy parodia z różnorodnymi dodatkami przymiotnikowymi. Kuriozum stałby się przypadek *Pana Tadeusza*, który powstał wszak długo po tym, jak przewartościowano nie tylko gatunek i styl poematu heroicznego, ale i czystość gatunków.

W ostatnich powieściach Gombrowicza odnalezienie groteski nie nastręczyłoby chyba większych trudności, ale co do parodystycznego charakteru tych utworów nie byłbym już taki pewny. *Kosmos* mimo wielu przykładów groteskowości bliżej jest chyba kategorii tragiczności, ale takiej związanej z pełnym zawieszeniem sensu świata, niekoniecznie tej, która kończy się śmiercią bohatera (choć śmierć w *Kosmosie* mamy, a także ostatnie zdanie - *Na obiad była potrawka z kury*. – można by traktować jako śmierć i rozpad wcześniejszych dociekań bohaterów na temat modalności istnienia i stwarzania się świata). Wcześniejsza powieść - *Pornografia* - odsyła do kategorii przewartościowania w sensie Nietzscheańskim²⁷. Przykład tych późnych powieści może być dowodem ewolucji myślenia Gombrowicza na temat świata. Wychodzi on od pełnego zaprzeczenia możliwości opisu rzeczywistości i mozołnie buduje nowe propozycje modalności świata. Myślę, że właśnie tak należy czytać gombrowiczowski debiut: jako początek pewnej założonej drogi, czytać go należy w kontekście twórczości powojennej. Zresztą już nieraz

²⁶ M. Głowiński: *Parodia konstruktywna*, w *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 60 - 88.

²⁷ *Pornografię jako przejaw nihilizmu czyta Michał Januszkiewicz*. M. Januszkiewicz: *Pornografia Witolda Gombrowicza - rzecz o nihilizmie*, w: *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*, T. III, pod red. J. Paćlowskiego, Kielce 2003, s. 57 - 70.

mówiono o przedwojennych prefiguracjach powojennych bohaterów czy sytuacji powieściowych²⁸.

Znaczenie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* polega – oprócz innych jego cech – również na radykalizmie. Jest to jednak radykalizm, który byłby udziałem nie tylko Gombrowicza, ale całej formacji kulturowej zwanej modernizmem. To jednak, co stawia Gombrowicza pod tym względem pośród europejskiej elity jest szerokość horyzontu, który obejmuje jego gest. Groteskowa parodia (pastisz), która stała się jedną z najmocniej rozpoznawalnych kategorii *Pamiętnika* wpisuje historię tej książki w burzycielski gest modernizmu organizujący, czy próbujący zorganizować wokół siebie nową sztukę na gruzach starej.

O „parodystycznym”²⁹ żywiole, czy może prawidłowo byłoby napisać o żywiole intertekstualnym w opowiadaniach z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* tak pisze Maria Janion:

*...domeną Gombrowicza jest jakby adaptacja, przystosowanie tradycyjnych, bardzo zewnętrznych kanonów literackich i do własnego pisarstwa, poszukującego przede wszystkim formy, stylu i do wymogów epoki, którą uznawał za przejściową, trudną, wymagającą od pisarza przede wszystkim postawy krytycznej oraz podsuwania odbiorcom stylu, stylu życia.*³⁰

Przystosowanie kanonów literackich do własnego pisarstwa brzmi zdecydowanie łagodniej niż nazwanie tej czynności traktowania literatury parodią. Być może można zarzucić badaczce asekuracyjność i cofanie się przed bardziej zdecydowanymi sądami, jednak właśnie dzięki takiej „asekuracyjności” pozostawia Janion pole na domysły

²⁸ Przypomnę choćby świetny, pionierski w tej tematyce i odbierający spore pole działań krytycznych szkic Andrzeja Kijowskiego, z którego można czerpać w pisaniu o stylu Gombrowicza, ewolucji myślenia i stałości pewnych motywów tego pisarstwa. A. Kijowski: *Strategia Gombrowicza, w: Gombrowicz i krytycy*, Wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 429 - 466.

²⁹ W tym przypadku nie może się obejść bez cudzysłowu wokół słowa parodia, ponieważ Maria Janion nie skupia się na tym właśnie aspekcie prozy autora *Ferdynurke*.

³⁰ M. Janion: *Dramat egzystencji na morzu*, op. cit., Gdańsk 1982, s. 7.

dotyczące relacji pomiędzy tekstami Gombrowicza i materiałem literackim, na bazie którego budował on swoją literaturę.

To właśnie jest miejsce, w którym można przejść od parodii do pastiszu.

Jak podaje słownik pastisz może zbliżać się do parodii przez żartobliwe potraktowanie materiału, z którego korzysta³¹. Gdzie indziej jednak można przeczytać coś dokładnie odwrotnego³²:

*Pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego, czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest to jednak neutralny przypadek praktyki podrabiania, pozbawiony ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości, drzemiącego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś normalnego, w porównaniu z czym obiekt naśladowany okazuje się komiczny. Pastisz to pusta parodia, to parodia, która straciła poczucie humoru...*³³

Utwory Gombrowicza nie należą do tych, które *straciły poczucie humoru*. Myślę jednak, że należałoby przy ich lekturze inaczej rozłożyć akcenty. Śmiech autora *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* (ten przykład utworu Gombrowicza pojawia się tu nie przypadkowo, ponieważ mamy w nim próbę „ośmieszenia” - parodię) umiejscawia się w innym miejscu niż w parodii - ośmieszeniu stylu. Specyficzna interpunkcja (którą chciałby zająć się Błoński³⁴) nie może (chyba) stanowić argumentu potwierdzającego żywioł parodystyczny. Kiedy jednak czyta się te utwory nie sposób pomylić ich autorstwa, dosyć jednoznacznie przypisuje się je Gombrowiczowi. Dzieje się tak właśnie dzięki stylowi, który autor *Ferdydurke* narzucił naszej literaturze bardzo rozpoznawalnemu dzięki, między innymi, sposobowi odniesienia do literackiej tradycji i jego przekształcaniu. W czym tkwi jego

³¹ J. Sławiński: *Pastisz*, w: *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red.: J. Sławińskiego, Warszawa 1997, s. 210.

³² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów* pod. red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 190 - 213.

³³ Ibidem, s. 195.

³⁴ Deklaruje to we wstępie do swojej książki. J. Błoński: op. cit., s. 6.

specyfika? Tak chyba wygląda podstawowe pytanie, które należałoby postawić Gombrowiczowi.

Groteska to chyba jeden z podstawowych terminów jakimi określić można prozę tego pisarza. Obok tej kategorii pojawi się prześmiewczość, ale niewynikająca jednak z parodiowania stylu, ale z groteski właśnie, z żywiołu zniekształcenia³⁵. Bohaterowie Gombrowiczowskich wczesnych opowiadań należą do tej grupy osób, którym przyszło żyć w określonej przestrzeni i czasie i którym narzucono formę trwania, ci jednak nie odnajdują się w niej i co prędzej wymykają się przypisanym im konwencjom. Oznacza to dla nich znalezienie się w nowej, niespotykanej sytuacji, ale równocześnie wymknięcie się poza pewien rodzaj kulturowego trwania³⁶. Postacie Gombrowicza, podobnie jak i inne postacie groteskowe, przychodzą spoza oficjalnego rewiru kulturowego, nie dziwi więc odwołanie się autora do kultury masowej, powieści popularnej³⁷. Groteskowość Gombrowicza polega właśnie na tym, że nie wynika ona z odkształcenia wizualnego, ale właśnie ze zniekształcenia pewników kulturowo - społecznych, które zapewniały dobrobyt trwania pewnych stałych europejskiej kultury. Podważenie tych właśnie pewników staje się dla autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* asumptem działania w kierunku stworzenia nowych formuł literatury. Gombrowicz traktuje dotychczasową kulturę nie tyle parodystycznie, co ironicznie. Dla opisu jego działań można by użyć terminu asteizm, ironicznego zwrotu w konwersacji, dlatego choćby, że jego tekst nie jest samotny, ale odnosi się do innych, ktrych nie traktuje z powagą, ale wykorzystuje do własnych celów (konwersuje z nimi). Ten brak powagi - odnośnie tekstów, z których zbudowane są opowiadania *Pamiętnika* - jest ironiczny, ale chyba nie parodystyczny. Tekst opowiadań jest zawieszony pomiędzy śmiesznością a powagą, pomiędzy niepoważnym potraktowaniem materiału literackiego, z którego wywodzi on swoje opowiadania, a wielką powagą ich zamysłu kulturo(myślo)twórczego. Gombrowicz nie jest parodystą,

³⁵ *Immanentną cechą konstrukcyjną bohatera groteskowego, przesądzającą o jego wyjątkowości, zdaje się być deformacja, pojęta jednak nie tyle jako naruszenie przyjętych norm literackich, lecz przede wszystkim jako „sprzeciw” wobec formy jako takiej, brak dyspozycji do trwania w kształcie określonym.* B. Pawłowska - Jądrzyk, op. cit., s. 67.

³⁶ *Nieciągłość - fakt, że czasem w ciągu paru lat kultura przestaje myśleć jak dotychczas, a zaczyna myśleć coś innego i inaczej - bierze się bez wątpienia z erozji pochodzącej z zewnątrz, z przestrzeni, którą myśl sytuuje po tamtej stronie, choć od samego początku nie przestaje myśleć w jej obrębie.* M. Foucault: *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 81.

³⁷ Cytowany już wcześniej fragment Jarzębskiego wskazuje na te odwołania. Por. Przypis 17 tego szkicu.

jest twórcą asteistycznego pastiszu, w którym forma zostaje podważona, wyśmiana (groteskowa) w imię wielkiego zamysłu zniesienia dotychczasowych barier formalnych kultury i stworzenia pola swobodnej działalności wyobraźni niosącej myśl³⁸.

Od dziecka czulem się myśląc trzciną i cechował mnie pociąg do spraw podnioslejszych, a często długie godziny trawię na roztrząsaniu spraw pięknych i wzniosłych (Biesiada u hrabiny Kotłubaj, s. 61)

W ten sposób przedstawia się czytelnikowi (zwierza się) bohater jednego z opowiadań. To, co może tu śmieszyć zawarte jest w nim samym, a nie w odniesieniu do innych tekstów. Bohater ten naśladuje wzniosłość i stereotyp postrzegania zachowań arystokratycznych. Trudno chyba byłoby znaleźć osobę, która w ten właśnie sposób przedstawiała się w pamiętniku - chyba, że nie wyczuwałaby pretensjonalności tego typu wypowiedzi. A taki jest właśnie narrator *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* - przesadnie z powagą traktuje świat, co w czytelniku może powodować raczej wrażenie jego nieporadności życiowej i kompleksów względem „uduchowionej” arystokracji³⁹.

Odniesienie się Gombrowicza do pewnej formy literackiego opowiadania o grupie społecznej jaką jest arystokracja nie jest w zamiarze parodystyczne. Nie obnaża on bowiem błahości materiału, z którego korzysta, nie stara się wyśmiać gatunku, nie widać tu chęci przewartościowania wyznaczników stylu literackiego. Jest za to bohater - narrator, który nie zdaje sobie sprawy z własnej śmieszności, wynikającej z tego, że za wszelką cenę próbuje utrzymać obraz arystokracji znany mu zapewne z popularnych opowieści, do których opowiadanie to się odnosi. Bohater traktuje siebie bardzo na serio i z przesadą przejmuje zachowania salonowe. Przybywając na ucztę do hrabiny spodziewa się spotkać z takimi arystokratami, do których on próbuje się upodobnić, więc fikcyjnymi, postaciami książkowymi. Traktuje on innych podobnie jak siebie z całą powagą. Nie dopuszcza więc

³⁸ O roli wyobraźni w swoich utworach pisze Gombrowicz w głośnym fragmencie *Dziennika*, w którym odnosi się do własnej techniki pisarskiej, por. *Dziennik* T. 1., s. 124 - 126.

³⁹ Pomocą w opisie tego typu tematyki przychodzi książka Margańskiego, w której autor analizuje bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania* jako naznaczonych.

do siebie myśli, że baron, hrabia, czy książę mogą posiadać cechy wykraczające poza taki ich zestaw jaki jest mu znany z opowieści popularnych. Trafiając pomiędzy arystokratów, którzy nie są na serio, staje wobec niespotykanego i nieusprawiedliwionego w jego rozumieniu zachowania, którego nie potrafi oswoić, ponieważ jest ono dla niego zbyt dużym szokiem. Nie powinien jednak zbyt mocno się dziwić niearystokratycznemu zachowaniu gości hrabiny. Sam w swojej narracji zauważa, że są to osoby o niepewnej tożsamości społecznej, nie ściśle należące do pewnej zamkniętej grupy, noszą w sobie żywioł pozasalonowy.

Tego piątku, o którym mowa, zostałem ponownie po paru miesiącach zaszczycony zaproszeniem i nie bez nieuniknionej tremy wjeżdżałem skromną dorożką pod starożytny fronton pałacu położonego tuż pod Warszawą. Ale zamiast spodziewanych kilku osób, zastałem jedynie z gości dwoje i to bynajmniej nie najznakomitszych - starą bezzębną markizę, która z konieczności oddawała się jarzynom przez wszystkie dni tygodnia, oraz pewnego barona, a mianowicie barona de Apfelbaum, z rodziny nieco wątpliwej, który liczbą milionów oraz matką - z domu księżąt Pstryczyńskich - okupywał liczbę przodków oraz fatalny nos. Wyczulem też zaraz na wstępie niedostrzegalny prawie dysonans... jakby pewne niedostrojenie... a co więcej zupa z dyni pasztetowej - spécialité de la maison - zupa z dyni na słodko, duszonej do miękkości, którą podano na pierwsze danie, okazała się nadspodziewanie mizerna, wodnista i beztreściwa (Biesiada u hrabiny Kothubaj, s. 63 – 64).

Punktum opowieści staje się oczywiście jedzenie (wszak znaleźliśmy się na biesiadzie), którego jakość, niedoskonałość oraz nieumiejętność spełnienia pokładanych w nim nadziei staje się punktem wyjścia do późniejszych wydarzeń. Beztreściwa zupa odpowiada rozmowie, w której brakuje jedynie treści, ponieważ „doskonałość” formy objawia się cały czas. Arystokratyczność osób znajdujących się w salonie hrabiny wynikać ma właśnie z formy, tonu:

Był tam na przykład jeden książę, który na prośbę hrabiny pełnił rolę intelektualisty i filozofa, a czynił to tak po książęcemu, tak pięknie i szlachetnie wygłaszał idee, że

zawstydzony Platon, słysząc to, stanąłby chyba z serwetą za jego krzesłem, by zmieniać półmiski, był a baronowa, która podjęła się uświetnić zebrania śpiewem, chociaż nigdy przedtem nie uczyła się śpiewu i wątpię, czy Ada Sari dobyłaby z siebie w tej okazji tyle dobrego tonu (S. 63).

Zestaw osób przywołanych w powyższym fragmencie, który - *nota bene* - nie pojawia się na kolacji w piątek, którego opowieść dotyczy, przypomina o pewnej funkcji arystokracji - stawianiu ponad. Ten typ zachowań opiera się na dobrym tonie, szlachetności, wystudiowaniu roli, którą ma się spełniać. Arystokrata więc przymioty innego (platoński intelekt, głos Ady Sari) przenosi na zupełnie inny poziom odbioru. Stara się postacię przez siebie naśladowane nie tyle wiernie oddać, przejąć ich cechy, ale narzucić im swój sposób bycia i pokonać je największą bronią, jaką posiada arystokracja, czyli dobrym tonem.

Jednakże w krytyczny piątek zabrakło osób, które naśladowując oryginał potrafiłyby zawstydzić naśladowanego smakiem i wykwintem. Stara bezzębna markiza i baron de Apfelbaum jak się okaże zamiast wieczór uświetnić, udziwniają. To staje się nieznośne dla narratora, który wierzy, że Platon przy naśladowującym go księciu mógłby spełniać jedynie rolę służącego. Markiza i baron zamiast potwierdzić utarte z popularnych powieści i wcześniejszych wieczorów zdanie bohatera na temat tego, czym jest arystokracja, swobodnie przekraczają granice konwencji, opuszczają salon. Bohater, mieszczanin bywający na *fife* 'ach z arystokracją, jak siebie określa, zdaje się pomijać arystokratyczną niepełność dwójki zaproszonych osób. Kiedy wraz z hrabiną Kotłubaj oddają się wyuzdaniu rozluźnienia formy na stanowisku jej obrony pozostaje mieszczanin usiłujący przywrócić salonową „normalność”:

Nie wiedząc, czy usiąść, czy stać, czy być poważnym, czy raczej faire bonne mine à mauvais jeu i uśmiechać się głupio - spróbowałem niewyraźnie i nieśmiało powrócić do Arkadii, tj. do Piękna, tj. do zupy z dyni.

- Wracając do tego co Piękne...

- Dość, dość! Zawołał baron de Apfelbaum, zatykając uszy. - A to nudziara! Teraz - zabawa! - S'encanailleur! Zaśpiewam wam coś lepszego! Z operetki!

- A to mi zabawny fryc!

Nie rozumie nic a nic!

Uświadamiać ja go zacznę:

Nie to jest piękne, co piękne, ale piękne to, co smaczne.

Smak! Smak! Dobry smak!

Oto Piękna znak! (s. 71 - 72).

Arystokracja opuszcza rygorystyczny plan salonu i wyswobadza się z narzuconego sobie stylu. Broniący jej dobrego tonu mieszczanin staje się postacią groteskową, jedynie on zdaje się nie pasować do towarzystwa, w którym przebywa, ponieważ poddaje się formie, jest strażnikiem jej ocalenia. Jego arystokratyczni współbiesiadnicy odrzucają jedyny możliwy schemat zachowań i zrzucają maski, chcą się poczuć swobodnie, przestać sztywno siedzieć i przyjmować role wyznaczone im na dany wieczór. Odrzucają kulturowe i społeczne szablony narzucone ich warstwie i stają obnażeni przed mieszczaninem, wybierają śmiech z samych siebie, być może dlatego, żeby potwierdzić własne człowieczeństwo, niedoskonałość przeciwstawioną sztywnej, więc zawsze idealnej formie. Obrona stylu, czy wykwintu arystokratycznego powoduje, że mieszczanin, czyli ktoś, komu powinno najmniej zależeć na hermetyczności tej społecznej warstwy, wychodzi z biesiady złamany jako jedyny, ale także tylko on dostrzega społeczny kontekst całej piątkowej demaskarady. Chodzi o kalafior (Kalafiora). Dostrzega on zależność między biesiadowaniem (*żarciem*, jak w pewnym momencie odważa się nazwać spożywanie wieczery) w salonie a tragicznym losem Bolka Kalafiora. Okazuje się, że deklaracja hrabiny: *Nikogo nie zjadamy żywcem* (s. 72), nie ma pokrycia w faktach, a podany wieczorem kalafior ma o wiele więcej wspólnego z tragicznym losem Bolka Kalafiora niż tylko zbieżność nazwy i nazwiska. Odkrywa wreszcie krwawy proceder pod płaszczem wykwintu:

A kiedy nareszcie o świcie wymknąłem się po oślizgłych schodach podjazdu, w szarzejącą pluchę spostrzegłem pod oknem, w klombie zeschniętych irysów leżące ciało. - Był to, rzecz prosta, trup, trup ośmioletniego chłopczyka, włosy płowe, nos okrągły, boso, wychudzony do tego stopnia, że można by rzec - doszczętnie pożarty - zaledwie tu i ówdzie pod brudną skórą pozostał kawałeczek mięsa. Ha, a więc nieszczęsny Bolek

*Kalafior aż tutaj zawędrował, skuszony jasnością okien z daleka widocznych na rozmokłym polu. A kiedy wybiegłem z bramy, wyłonił się nagle skądś kucharz Filip, biały, w okrągłej czapeczce, z rudawym zarostem i kosym wejrzeniem, chudy i wykwinny, tym wykwintem mistrza sztuki kulinarnej, który **naprzód zarzyna kury, ażeby potem podać je do stołu w potrawce** - i łaszcząc się, kłaniając, merdając ogonem, rzekł służalczo: - Mam nadzieję, że **Jaśnie Panu smakowało z postem!** (s. 81, podkreślenia – M. B.)*

Oczywiście po takiej poinczie wiemy, że o poście nie może być tu mowy. Bolek Kalafior okupił zupę z kalafiora własnym życiem⁴⁰. Obnażając okrucieństwo arystokracji bohater jednocześnie ujawnia własną ślepotę, która nie pozwalała mu przyjąć takiego wizerunku biesiadników z tytułami, że skłoniła go raczej do stania na pozycji obrony form, niż skłoniła do zadania sobie pytania o prawdziwe ich oblicze.

Nad bohaterami fatalnego piątku unosi się duch groteski. Każdy z nich jest groteskowy, choć różne są tego źródła. Narrator nie potrafi wyzwolić się z błędnego koła postrzegania arystokracji jako nosicieli dobrego tonu. To usilna próba ocalenia formy, która na jego oczach rozpada się. Z naprzeciwnego bieguna pochodzi groteskowość arystokratów, którzy przekraczają ramy społecznego wizerunku swojej warstwy społecznej. Bolek Kalafior występuje tu jednocześnie w formie zupy spożywanej przez uczestników biesiady. Kucharz w końcu łączy w sobie cechy krwawego barbarzyńcy i tego, który zapewnia najbardziej wyszukane i wykwinne doznania kulinarne. Nawet sama biesiada w warstwie dań jest groteskowa: mięsno - postna.

Społeczne wykoślawienie postaci, ich niedostosowanie do form społecznych lub przesadnie poważne ich traktowanie jest znamienne dla całego *Pamiętnika z okresu dojrzwania*. W *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* zdaje się przybierać to najszersze spectrum, tu wciągnięte w groteskę są nie tylko postacie, ale również wydarzenie, w którym

⁴⁰ Skoro o wszystkim mówi się w kategoriach jedzenia, skoro świat ujmuje się w „języku kuchni”, można o śmierci dziecka mówić jako o akcie ludożerstwa - pisze Michał Głowiński. Tym bardziej, że - jak zobaczymy - uczta przekształca się w *heppening okrucieństwa*... dla Głowińskiego prawdziwą ofiarą jest nie Bolek Kalafior, ale mieszczanin, obcy, więc wykluczony niejako z odbywającego się tam festiwalu

uczestniczą a nawet potrawy. Podobne przekraczanie ram zachowań mamy w innych opowiadaniach. Tancerz przypisuje mecenasowi Kraykowskiemu atrybuty boskie, choć jak widać z oglądu postaci mecenasa, jest on zwykłym mieszczaninem. Czarniecki z kolei to postać, która nie potrafi nigdzie być sobą, czego przyczyna tkwi już w połączeniu genów jego rodziców: arystokracji i bogatego żydowskiego mieszczaństwa. Nie ma w społeczeństwie miary dla Czarnieckiego, więc nie potrafi on znaleźć dla siebie nigdzie miejsca.

Gombrowicz nie bez przyczyny nakazuje swoim bohaterom mówić w pierwszej osobie, chce, żeby sami opowiadali swoje historie. Potęguje to efekt groteskowości świata. Bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* są przede wszystkim śmieszni, ale ośmieszają się sami (opowiadają samodzielnie swoje przygody), jednocześnie powoduje to, że obraz świata, który na pozór wydaje się być zupełnie zwyczajny i przypominający ten zza okna staje się wykoślawiony i groteskowy. Sparodiowane są tu zachowania społeczne, przywiązanie do pewnych zachowań, ale bohaterowie, którzy jednocześnie są narratorami, nie zamierzają poddawać parodii form literackich, oglądają jedynie świat ze swojej perspektywy (*...zewnątrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze!*, *Zdarzenia na brygu Banbury*, s. 151), a jest to perspektywa osoby najczęściej niedostosowanej, narzucającej światu swój punkt widzenia.

Don Kichoci

Don Kichot jest tekstem. I nie myślę tu o tytule powieści, ale o postaci, której przygody opisał Cervantes⁴¹. Bohater ten błąka się nie tyle po świecie jako rzeczywistości,

zaprzeczenia wykwinu. M. Głowiński: *Straszny piątek w domu hrabiny (O Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj)*, w: *Gombrowicz i nadliteratura*, op. cit., s. 35.

⁴¹ Moje widzenie Don Kichota wynika z lektury tej powieści przeprowadzonej przez Michela Foucault'a, który zamieszcza tekst o nim na kartach: *Słów i rzeczy*. Pisze tam między innymi: *Don Kichote – pielgrzym, który zatrzymuje się przed każdą stacją podobieństwa, to heros Tego Samego (...). Cały jego byt to tylko język, tekst, zredukowane stronice, historie już zapisane(...). W romansach rycerskich z góry opisano jego wyprawę*. M Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, Gdańsk 2005, s. 76. Foucault traktuje postać hiszpańskiego rycerza jako niemożliwą do pojawienia się nawet na kartach powieści jako postać autentyczna, jest zawsze tylko powieleniem tekstów, które przeczytał i które organizują jego sposób myślenia oraz istnienia. W innym miejscu Foucault pisze o nim w ten sposób: *W romansach rycerskich z góry opisano jego wyprawę* (s. 76). *Don Kichote* to chyba najwybitniejsza powieść –

co po tkance tekstów, będących jego wcześniejszą lekturą. Don Kichot przenosi rzeczywistość do literatury i świat obdarza literackimi znaczeniami. To ostatni rycerz, ostatni i w dodatku błędny. Okazuje się bowiem, że rola i możliwości tego typu postaci zostały wyczerpane i jedyne, co można zrobić to stać się ich powieleniem (niezbyt szczęśliwym).

Pytanie łączące Cervantesa z Gombrowiczowskim debiutem brzmi: czy bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* posiadają tę siłę przewartościowania, co Don Kichot? Jest to zarazem podsumowanie powyższych rozważań na temat parodii w *Pamiętniku*.

*Teksty pisane nie mówią prawdy*⁴². Truizm (z dzisiejszej perspektywy) wypowiedziany przez Foucaulta nie jest wcale oczywisty nie tylko dla czytelnika okresu renesansu, ale równie mocno brzmiałby pod koniec wieku XIX, kiedy dominował realistyczny model sztuki. Modernizm to próba równa tej, jaką podjął hiszpański pisarz odnośnie jednego gatunku – także przewartościowuje i stara się wprowadzić do sztuki odmienny styl mówienia o rzeczywistości.

*Dzieło literackie jest zawsze zbudowane na transpozycji (...) Na tym właśnie polega literatura, aby nie mówić o rzeczach wprost*⁴³

Taki model przyjęto, budując teoretyczne podłoże symbolizmu, ale równie dobrze można nim określić całość działań modernistycznych: nie wprost.

parodia, powołująca do życia przestrzeń literacką, w której epos rycerski pozostaje świadectwem niedysiejszej literatury. Wskazuje to na siłę parodii jako siły przewartościowującej, prowadzącej wprost do odwrócenia pewnych od dawna ustalonych wartości. Po *Don Kichocie* stworzono literaturę, w której dla eposu rycerskiego nie było już miejsca, a która przyniosła niespotykane dotąd na gruncie literackim odkrycia. Na tym polegałaby pozytywna rola tego, co negatywne, budująca siła negatywnego.

⁴² Ibidem, s. 77.

Bohaterowie gombrowiczowskiego debiutu to postacie poruszające się w świecie niepodobnym do znanego z powieści i nowel realistycznych, jest to świat na opak, *świat uciekinierów od przyjętych realności*⁴³. Gdzie zatem mogą poruszać się: Czarniecki, Alicja, czy Tancerz mecenasa Kraykowskiego? W jakim żyją świecie?

Wydaje się, że odpowiedź oczywista powinna pochodzić z przestrzeni parodii, że jest to klucz do zweryfikowania „dziwności” gombrowiczowskich światów. Poniekąd tak jest, ponieważ każda groteska jest w jakimś stopniu parodią, zawsze posiada pierwowzór, na którym bazuje. Ale na pierwszy rzut oka postacie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* nie są podobne do Don Kichota. Żywiołem tamtego było urzeczywistnienie mitu literackiego funkcjonowania postawy, spycha on z pola rzeczywistości do literatury patos bycia rycerzem, podważa całą powagę przedsięwzięcia, na którym średniowiecze zbudowało mit pięknego i świętego życia w imię idei. Ambicją bohaterów Gombrowicza nie jest natomiast przenoszenie rzeczywistości w literaturę, poszerzanie pola tej ostatniej, ale właśnie działanie odwrotne: taka konstrukcja świata, który wskazałby na istnienie w przyjętej realności postaw i osób wymykających się dotychczasowym kategoryzacji, to poszerzenie przestrzeni realności, nie fikcji, lub pomieszczenie fikcji i literatury w taki sposób, by sprowadzić rzeczywistość do działania impulsów fikcyjnych, bez możliwości zweryfikowania, co jest prawdziwe a co nierzeczywiste. Jeżeli u Cervantesa mamy dość jednoznaczne poszerzenie przestrzeni literackiej, to u Gombrowicza działanie to nie jest rozstrzygnięte, nie określa się jednoznacznie, czy któryś ze światów: realny i literacki zagarnia większy horyzont działań. Rzeczywistości te działają na wspólnym polu i oddziałują na siebie, nie tyle we własnym interesie, co w walce o to, co jest prawdziwe, co prowadzi do wskazania miejsca działania prawdy w stopniu dostatecznie przekonującym. Literatura staje się dla Gombrowicza terenem mówienia prawdy o rzeczywistości (określał się sam jako realista), tylko literatura może bowiem powiedzieć to, czego w życiu nie zauważamy. Rzeczywistość przeniesiona do literatury, wykrzywiona

⁴³ Ch. Morice: (*Odpowiedź na ankietę*), w: G. Le Chardonnel, Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine*, cyt. za: M. Podraza – Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 18.

⁴⁴ Można oczywiście polemizować z twierdzeniem Brezy, że celem stworzenia takich bohaterów jest eskapizm, jednak siła tego zdania tkwi gdzie indziej. Breza wprost stwierdza, że bohaterowie Gombrowicza nie żyją w przyjętych, czyli utartych, schematycznych i znanych światach, ale polem ich działania jest jakieś inne miejsce. T. Breza: *O wyobraźni, humorze i urazach*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 25

i odarta z realności, żeby tym bardziej odkryć znaczenia tej pierwszej. Gombrowicz ma rację określając siebie jako realistę, bo dla niego oznacza to pisarza, który szuka ukrytych jej sensów.

Bohaterowie Gombrowicza z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* będą niepodobni do Don Kichota w tym, że ich ewentualna parodyjność nie bierze się ze wzorców literackich, ale z realności. Jeśli przyjmiemy za Breżę, że postacie te są uciekinierami ze znanych realności, to zauważamy, że nie ma mowy o wzorcu literackim, ale o postawie społecznej, zachowaniach interpersonalnych. To rzeczywistość, nie literatura jest dla Gombrowicza pożywką, tworzywem świata opowiadań. U niego warto patrzeć przede wszystkim na bohaterów, ich zachowania, tło i nawiązania międzytekstowe stanowią w mniejszym stopniu o ich specyfice. Wystarczy przytoczyć tu zdanie, które wypowiada o sobie bohater *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*:

Od dziecka bowiem czułem się myślącą trzcina i cechował mnie pociąg do spraw podnioslejszych, a często długie godziny trawię na roztrząsaniu spraw pięknych i wzniosłych. (s. 61)

Jeżeli wyobrazić by sobie taką sytuację pomiędzy sobą a nawet najbliższym przyjacielem, to czy nie dziwiłoby niecznośne samouwielbienie i pretensjonalność tego zdania?

Tego typu wypowiedź udzielona może być jedynie w skrytości, poza możliwością usłyszenia przez jakichkolwiek ludzi, mogących oceniać takie postępowanie, czy poglądy. Dlatego dzieje się to w przestrzeni bardzo intymnej pomiędzy autorem tych słów a kartką. Bohaterowie Gombrowicza to nie osoby utkane z literatury jak Don Kichot, to parodie postaw społecznych, albo nawet odwrotnie, to szczere przykłady zachowań, poglądów, wypowiedzi, których parodiami są ludzie rzeczywiści, ograniczeni związkami społecznymi⁴⁵. Zantman, Czarniecki, tancerz wydawać się mogą nieprawdziwi, sztuczni,

⁴⁵ Markowski pisze: *Gombrowicz, owszem, parodiował rozmaite konwencje, ale nie nadliteratura była jego obsesją, lecz samo życie*. M. P. Markowski: *Czarny nurt*, op. cit., s. 23

niemożliwi do wyjścia poza karty opowieści, ponieważ są nieograniczeni w swoich nieakceptowanych społecznie zachowaniach. Dzieje się tu rzecz doprawdy zadziwiająca. Don Kichot uświadamiał nam swoją nierzeczywistość przez powielenie znanego gestu rycerza, tak upowszechnionego, że możliwe już było jedynie jego parodiowanie. *Pamiętnik z okresu dojrzwania* ujawnia rzecz dokładnie przeciwną. Jesteśmy tak mocno skonwencjonalizowani, że prawda o nas może być pokazana tylko przez bohaterów, których my uznamy za groteskowych. Ujawnia nam własną naszą groteskowość. Życie stało się parodią.

3. Gatunek

Powyższe rozważania na temat pastiszu, parodii i relacji międzytekstowych w *Pamiętniku z okresu dojrzwania* prowadzą wprost do pytania o tytuł i próbę określenia gatunku utworu. W obliczu jakiego pamiętnika stawia czytelnik Gombrowicz?

Od samych początków istnienia w obiegu literackim debiutanckiego tomu Gombrowicza intrygujący dla krytyków stał się jego tytuł. Kusiło zwłaszcza czytanie go jako uznania własnej twórczej niedojrzałości. Potem ubrano go w szaty prowokacji, co pasowało nie tylko do całości dzieła autora *Kosmosu*, ale i do sposobu życia. Równocześnie pozwoliło to na poradzenie sobie z problemem pobłażliwego potraktowania tomu (czytanego przez tytuł) przez nieprzychylnych krytyków⁴⁶. Problem został więc rozwiązany i odłożony. *Pamiętnik z okresu dojrzwania* to tytuł odnoszący się do formułowanej przez Gombrowicza opozycji dojrzałość : niedojrzałość. Lecz czy aby na

⁴⁶ O recepcji *Pamiętnika śmietnika okresu dojrzwania* pisze Jerzy Jarzębski. Omawiając poszczególne recenzje, konfrontuje je z opinią samego Gombrowicza o negatywnym odbiorze debiutu.

pewno w tym przypadku potwierdza się poprawność formuły o najlepszych, bo najprostszych rozwiązaniach? Zwłaszcza, że późniejsza twórczość autora *Pornografii* zdaje się potwierdzać wpisanie tytułu w system stworzonych przez niego opozycji. Tymczasem dzieje się tak, że intrygujący od samego początku tytuł zbioru opowiadań został odstawiony na bok i przestano się nim zajmować⁴⁷. Jeżeli rzeczywiście Gombrowicz manifestował w przypadku *Pamiętnika z okresu dojrzewania* twórczą drogę, pozwalającą mu wejść do klubu twórców literatury, to chyba rzeczywiście już wszystko zostało na ten temat powiedziane. Przypuszczam jednak, że nie tylko to było powodem nadania takiego tytułu debiutanckiemu tomowi.

Naczelną cechą pamiętnika – jako zapisków osobistych – jest jego intymność. Kojarzyć się on może z nastolatkiem, który odczuwa potrzebę spisania swoich młodościowych egzaltacji i pierwszych odkryć intelektualno – duchowych. Gombrowicz nie boi się takich skojarzeń i tytuł dopełnia niebezpiecznym określeniem: *z okresu dojrzewania*. Można by tu doszukiwać się chęci podporządkowania życia sztuce – debiutujący pisarz stawiający pierwsze kroki na terenie literatury spisuje drogę dojrzewania do społecznej roli artysty. Konsekwencją tego podporządkowania byłby zatem *Dziennik* – dzieło wieku dojrzałego. Takie uzasadnienie może być słuszne, ale proponuję jednak skupić się na samym fakcie tytułu debiutanckiego tomu.

Nad pamiętnikiem rozciąga się atmosfera intymnych, niemal tajnych zwierzeń. Gombrowicz, nadając taki a nie inny tytuł swojej pierwszej książce, stawia czytelnika w pozycji podglądacza czyichś sekretów. Nie jest to sytuacja jednoznacznie niemoralna, ponieważ mamy tu do czynienia z upublicznieniem zwierzeń, literaturą. Po tego typu pamiętnik sięga się łatwiej, ponieważ bez etycznych rozterek przekraczania progu prywatności. Mimo wszystko istnieją dwie perspektywy oglądu tego faktu. Strategia Gombrowicza w tym przypadku jest dosyć oczywista - upublicznienie siebie, wystawienie własnej osoby na widok publiczny. Ten sposób łączenia postaci pisarza z utworem, czasem nawet nachalnego przypominania o sobie w fikcyjnych fabułach, stosować będzie Gombrowicz do końca, z czasem coraz bardziej jednoznacznie wskazując, że w tej

⁴⁷ Podobnie intrygujący jak i inne tytuły utworów Gombrowicza, choćby *Ferdydurke*, czy *Pornografia*. Chyba tylko tytuł *Dziennik* nie wymaga namysłu i rozważań, wydaje się oczywisty i jednoznaczny.

literaturze chodzi o niego. Każda kolejna powieść wychodząca spod pióra autora *Kosmosu* nosi wyraźny znak obecności jego samego na kartach, bohater albo przeżywa zdarzenia, które przytrafiły się pisarzowi (początek *Ferdydurke*, *Trans - Atlantyk*), albo nosi jego imię a powieść rozpoczyna się zaznaczeniem, że zdarzenia w niej opisane są spisaniem przygód pisarza: *Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych* (*Pornografia*, s. 6), *Opowiem inną przygodę, dziwniejszą...* (*Kosmos*, s.5). Potwierdza to zresztą rozpoznanie Andrzeja Kijowskiego o Gombrowiczu jako autorze dojrzałym już w trakcie debiutu⁴⁸.

Debiutujący Gombrowicz jeszcze nie tak otwarcie deklaruje „autobiograficzność” utworu. Zresztą znamienne jest to, że już tu objawia się niespotykane w takiej skali pomieszczenie osoby pisarza z fikcją opowieści. W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* fikcja opowiadań w nim umieszczonych konfrontuje się z autobiograficznym, wręcz ekshibicjonistycznym tytułem. Rozczaruje się więc ten, kto próbuje sięgnąć po *Pamiętnik* jako spis czyichś intymnych przeżyć uczuciowych. Wewnątrz została zachowana forma pamiętnika, ale zamiast opowieści jednej osoby mamy serię opowieści o bohaterach niedostosowanych, opowiadających swoje historie całkiem na serio, co zmusza do refleksji nad miejscem niedostosowania, czy będzie nim rzeczywiście umysł bohatera, czy może rzeczywistość go otaczająca? W sześciu z siedmiu opowiadań, które zostały umieszczone w debiutanckiej książce czytelnik dostaje pierwszoosobową relację z wydarzeń. Wpływa to na odbiór bohaterów, których kluczową cechą zdaje się być utrata społecznego uzasadnienia własnego bycia. Bohater wykluczony staje w obliczu własnego ja i konfrontuje to, co swoje z innym, obcym, ze światem. Czytelnik więc podgląda proces dojrzewania do odkrycia zagubienia „ja” w społecznych konwenansach. I takie może być uzasadnienie tytułu, bohaterowie dojrzewają, odkrywają niemożność wolności, uwikłanie w społeczeństwo. Ci, których nachodzi chęć przeciwstawienia się formom, przegrywają, jak tancerz, Czarniecki, lub popadają w absurd: sędzia śledczy, Zantman.

Pozostaje jeszcze jedna sprawa odnośnie tytułu, może marginalna, ale – znając Gombrowicza – być może pomocna w wyjaśnieniu sensu tytułu.

⁴⁸ A. Kijowski: *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 429 - 465.

Pamiętnik jako zeszyt z intymnymi zapiskami egzaltowanego nastolatka – takie skojarzenie może przecież wzbudzić tytuł gombrowiczowskiego debiutu. Byłby to więc kolejny ślad prowokacyjnego działania autora. Tego typu przedsięwzięcia (młodzieńcze pamiętniki) to przede wszystkim grafomania nie przeznaczona do druku. Autor przez to skojarzenie ryzykuje więc bardzo dużo, posądzenie o nieumiejętność pisanie, wyżywanie się w sztuce, której nie opanował. Tym bardziej, kiedy zajrzeć do środka - narratorami prawie każdego opowiadania (poza pisanym narracją trzecioosobową *Dziwictwem*) są osoby przypadkowe, nie mające z literaturą wiele wspólnego, opowiadające swoje najważniejsze przeżycia (jednak wiemy, że to konwencja). Wydaje się więc, że narratorami większości tych historii są grafomani.

Narracje bohaterów opowiadań podporządkowane są gawędzeniu pamiętnikarskiemu, bo czyż udałoby się kiedykolwiek usłyszeć od kogoś związanego normami społecznymi, że najlepszym dla niego określeniem jest pascalska myśląca trzcina? Czy sędzia śledczy byłby skłonny zwierzać się komuś z tego, że przy zwłokach znajomego myślał nie o nim, o śmierci czy w ogóle nie przeżywał widoku zwłok w kontekście śmierci, ale przede wszystkim chciał dokonać rzeczy, o której mówi tak:

Co by było, gdyby tak wstać, podejść, ściągnąć kołdrę i obejrzeć – gdyby przynajmniej dotknąć – dotknąć końcem palca. (s. 37)

Takie rozważania mógłby poczynić, ale niejako teoretycznie, bezosobowo, nie narażając własnej osoby na podejrzenia o możliwość takiego czynu, żeby nie narazić się na przypuszczenie rozmówcy o takie działania i zapędy. Jedynym rozmówcą, który jest w stanie znieść tego typu ekstrawagancje jest pamiętnik, martwy rozmówca. Tylko w ten sposób bohaterowie gombrowiczowskich opowiadań mogą czuć się bezpiecznie, nie narażają swojej osoby na ostracyzm, nie są przez nikogo ani przez nic (normy społeczne) kontrolowani. Pomędzy ich wypowiedziami a kartką pamiętnika istnieje przestrzeń wolności, nieskrępowanej wypowiedzi, w której do głosu dochodzą ukrywane przed społeczeństwem cechy czy poglądy. Tylko w wypowiedzi pisemnej, literaturze, osoby takie, jak sędzia śledczy, mieszczanin zaprzyjaźniony z arystokracją, czy fatalny uciekinier

z Europy (Zantman), mogą dać upust swoim przekonaniom i opisać swoje przygody. Literatura ratuje ich już nie przed zapomnieniem, ale przed unieważnieniem ich sposobów życia. Zwierzają się pamiętnikowi i dzięki temu odkrywają dla siebie przestrzeń wolności istnienia kłopotliwych społecznie i ukrywanych przed ogółem zachowań czy postaw. Ujawnienie ich grozi bowiem dalekimi konsekwencjami. Odsłaniający swoją prawdziwą twarz tancerz mecenasa Kraykowskiego zostaje za swoją bezczelną postawę ukarany niejako odgórnie:

Wszczął się alarm. Ktoś biegł, ktoś uciekał, ludzie wysunęli się naraz ze wszystkich stron – a mnie złapało raz, drugi, trzeci, ścięło mię z nóg i zatańczyłem, jak jeszcze nigdy, z pianą na ustach, w drgawkach i konwulsjach – bachiczny taniec. Co się stało potem nie pamiętam. Ocknąłem się w szpitalu.

Miewam się coraz gorzej. (Tancerz mecenasa Kraykowskiego, s. 15)

Powyżej cytatu napisałem, że tancerz został ukarany „odgórnie”. Ścięło go i złapało. Nikt z ludzi, którzy nadbiegali nie miał udziału w tym, żeby go powstrzymać od krzyku, czy zabronić ujawniania czyichś spraw. A wydawałoby się, że ludzi ci tak właśnie postapia, biegnąc w jego kierunku. By może jednak oni sami nie biegną wcale do niego ale uciekają przestraszeni, że i oni mogą zostać ujawnieni. Przecież ostatnia scena rozgrywa się w parku, miejscu ciemnym i – jak wiemy z zachowania mecenasa i jego kochanki – miejscu schadzek. Dokąd biegną nagle ujawnieni ludzie nie wiadomo, jednak ta ostatnia scena *Tancerza* to rozgrywka pomiędzy społeczną siłą tajemnicy, jaką otaczani są kochankowie i próbą celebracji i ujawnienia świata przez wyznawcę kultu mecenasa Kraykowskiego tajemnicy życiodajności tkwiącej w obiekcie kultu. Tancerz łamie tajemnicę i coś go *łapie* oraz *ściska*. Efektem tego jest choroba i przekonanie o zbliżającej się śmierci.

Tancerz wykroczył w swym zachowaniu poza bezpieczne kręgi zwierzenia się pamiętnikowi, literaturze i urzeczywistnił prawdziwe oddanie, którego nie powinien nigdy upubliczniać ze względu na normy społeczne. On jednak nie widzi dla siebie miejsca

jedynie na kartach, wyłamuje się z bezpiecznego rewiru i zmierza ku niebezpieczeństwom rzeczywistości. Staje się przez to męczennikiem własnej religii, ale też zostaje oddzielony od bóstwa. To kara jaką musi ponieść za zdradę kartki, świata pisma na rzecz świata w ogóle.

Kłopot z tym Gombrowiczem iście Gombrowiczowy pisał Stefan Szymutko⁴⁹. I taki też mnie się on wydaje. Gatunek jakim posłużył się autor do określenia debiutanckiej książki nie tylko nie wyjaśnia niczego, co znajduje się wewnątrz, ale zdaje się dodatkowo zaciemniać. Tytuł czytany przez określenie genologiczne przysparza tytuł kłopotów, co cała książka. Bo czy Gombrowiczowi chodziło o pamiętnik, czy jest on w tytule tylko prowokacją? Czy w ogóle można czytać tę książkę przez tytuł, gatunek, a jeśli już się tego dopuści, to czy ma to większy sens? Powyższe rozpoznania traktują genologię tego utworu w dwójnasób: albo jako prowokację, albo jako możliwość ukrycia się w literaturze. Pozostawia to wciąż nierozwiązane pytanie: kto jest autorem pamiętnika? Jeśli przyjąć interpretację mówiącą o prowokacji, mamy tu świadome zamierzenie autorskie i ujawnienie się Gombrowicza jako pisarza niepoważnego od spraw poważnych. Jeśli przyjmiemy drugą możliwość wyjaśnienia, ciężar zostaje przerzucony na bohaterów, to każdy z nich jest autorem poszczególnych części *Pamiętnika*, to do nich on należy.

⁴⁹ Odnosi się w ten sposób Szymutko do pewnej paradoksalnej sytuacji, w której gombrowiczolodzy, mając do dyspozycji cały niemal system interpretacyjny pozostawiony przez pisarza, nie potrafią określić jego wielkości. Tak więc Gombrowicz pozostaje pisarzem wielkim, ponieważ wielkim był. Ja stoję przed niemal identycznym problemem. *Pamiętnik z okresu dojrzewania* jest interesujący nie mniej niż późniejsze utwory autora, jednak określenie jakiegokolwiek jednoznaczności jest niemal niemożliwe. Czuje się tu wielkość, wyczuwa, ale nie rozumie. Każde określenie jej w jakiś sposób spowoduje ograniczenie Gombrowicza, a tego przede wszystkim chciałbym tu uniknąć. S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998, s. 121.

2.

ROZDZIEWICZANIE

1. Wiek

Wiek nie gra tu żadnej roli.

Wydaje się, że bohaterów przedwojennych opowiadań Gombrowicza w najmniejszym stopniu określa ich wiek. Charakteryzować ich można zupełnie na podstawie innych elementów. Warunek jest wszak jeden, o którym należy pamiętać pomijając określenie ich wieku: to bohaterowie już doświadczeni, osadzeni w rzeczywistości. Wiek nie gra tu żadnej roli. Oczywiście w powieściach można określić wiek bohaterów - zwłaszcza *Ferdydurke* daje ku temu możliwości, ale w tym przypadku jest to przecież oczywiste i nie stanowi żadnej tajemnicy. Nieco później - już po wojnie – Gombrowicza mniej interesuje wiek (konkretny wiek) bohaterów. *Pornografia* jednak nie pozostawia wątpliwości, że mężczyźni grający główne role są już dojrzałymi (jednak czy to początek, środek, czy koniec wieku średniego?). Bohaterowie *Kosmosu* to studenci, jednak jak daleko w studiach posunięci. Zresztą jaka mamy tu korzyść z przypisania konkretnej liczby lat?

Zantman, tancerz mecenasa Kraykowskiego, mieszczanin w salonie hrabiny Kotłubaj to postaci bez określonego wieku. Należy jednak się domyślać, że nie są to dzieci, ale też nie osoby przesadnie dojrzałe. Skoro zaś praktyka czytelnicza utworów Gombrowicza nakazuje w głównych bohaterach doszukiwać się pewnych cech samego autora, to może również i jego wieku? Powojenne powieści prowokują tym bardziej, że jeden z głównych bohaterów zazwyczaj nosi imię Witold. Doszukiwanie się tych samych elementów autobiograficznych w opowiadaniach z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* byłoby kolejnym potwierdzeniem rozpoznania Kijowskiego, który widzi już w debiucie dojrzałego autora późniejszych powieści¹.

O bohaterach *Pamiętnika* można powiedzieć, że są dorośli. Stefan Czarniecki podsumowuje pewne etapy życia, ale dochodzi do momentu, w którym nie wiadomo jak daleko w dorosłość sięga. Tancerz jest samodzielny, ale samotny i pełen dziecinnych nawyków (zakup książki uzależniony od trasy Kraykowskiego, samo ubóstwienie Kraykowskiego można odczytywać jako chęć oparcia się na kims silniejszym, poszukiwanie autorytetu, ojca). To bohaterowie dorośli (dorośli samodzielnością życia), ale niedojrzali egzystencjalnie, dziwiące się światu dzieci łamiące reguły panujące w nim. Czy zatem można mówić w ich przypadku, że w jakikolwiek sposób stanowią *alter ego* pisarza, twórcy bardzo dojrzałego dzieła, ponad trzydziestolatka? Ich dziecinność mogłaby kierować myśl w stronę samego Gombrowicza. Dowodem niech będzie *Ferdydurke*, które punkt wyjścia sytuje w biografii pisarza - osoby niedojrzałej, będącej zaprzeczeniem „ciotczanych” światów, w których wszystko ma swoje miejsce, ponieważ pozwala się określić i zdefiniować. Pozwolę sobie jednak nie traktować konstruktów literackich jako bezpośrednio łączących to, co fikcyjne z rzeczywistą postacią pisarza. Przychylę się jednak do rozpoznania Kijowskiego, który całą twórczość Gombrowicza sprowadza do niej samej i zbędnie nie psychologizuje. Bohaterowie naznaczeni cechami samego autora i noszący jego imię przeżywają przygody intelektu autora a nie jego biografii (wyjątek może stanowić *Trans - Atlantyk*). Dzieło Gombrowicza to jednak bardzo silne zaznaczanie roli pisarza w dziele. Zbieżność pomiędzy przygodami (intelektualnymi) bohaterów a autorem jest niezwykle duża. Do tego stopnia, że kusi profetyzm opowiadania *Zdarzenia na brygu Banbury*, w którym bohater płynie do Argentyny. Gombrowicz nie pozwala zapomnieć o tym, kto jest autorem, gdzie, na kim ma się koncentrować uwaga czytelnika. To właśnie

¹ A. Kijowski: *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 429 - 466.

autor ma być głównym bohaterem dzieła Witolda Gombrowicza. I nie autor - filozof, ale autor - powieściopisarz, dbający o styl, a nie myśl².

Pamiętając o ostrzeżeniu z *Dziennika* dotyczącym techniki pisania, zaryzykuję jednak odrzucenie standardowego postępowania, w którym Gombrowicz staje się najwierniejszym i najistotniejszym komentatorem Witolda Gombrowicza. Przypomnę fragment:

Wejdz w sferę snu.

Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron.

Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się aby te podniecające elementy stały się ośnową i pisz nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia twojej wyobraźni.

(...)

W rezultacie pomiędzy tobą a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy woźnicą a końmi, które go ponoszą...

Po czym czytacie w prasie: „Gombrowicz napisał Trans - Atlantyk aby dowieść...”, „Tezę dramatu Ślub jest...”, „W Ferdynurce Gombrowicz chce powiedzieć...” (Dziennik T. 1, s. 124 - 126.)

² O przygodzie Gombrowicza - myśliciela pisze w jednym ze szkiców Józef Olejniczak, który zwraca uwagę (za Błońskim) na niesystemowość ewentualnej filozofii Gombrowicza i podkreśla fakt (za Cataluccio) postnietzscheańskiego przesunięcia akcentu aktywności myślowej z filozofii na literaturę. Literatura właśnie ten sposób filozofowania znieść potrafi, kiedy nie każe się jej być systemem, ale „nieuporządkowanym porządkiem” istnienia, kiedy pokazuje wkradanie się do sfer uporządkowanych elementu tajemnicy, niesamowitego (freudowskiego *das unheimliche*), które staje się dla innego komentatora Gombrowicza (Michała Pawła Markowskiego) istotnym elementem rozstrzygającym o rozumieniu jego dzieła. Gombrowicz myśli, ale myśli się wypiera, woli podkreślać swój artyzm, styl, niż określać się jako filozof. J. Olejniczak: *Podmiot(y) Gombrowicza* w: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*, Katowice 2003, s. Zwłaszcza: 77 - 80, oraz pozostałe: 65 - 114, M. P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 79 i dalsze.

Jeśli nawet te historie pisze podświadomość, to pozostaje ona podświadomością Witolda Gombrowicza.

Czy więc należy wierzyć w wiek postaci - bohaterów utworów autora *Ferdydurke*? Czy zawsze bohater będzie wiekiem przypominać autora? Wiele wskazuje na to, że tak właśnie jest, że postacie z utworów przypominać mają o autorze, że są fikcyjnymi odpowiednikami Gombrowicza.

Na tym tle - i to z kilku, co najmniej, powodów - dziwnym wydaje się być przykład opowiadania *Dziwictwo*. Jest to jeden z niewielu „fabularnych” utworów Gombrowicza, które są prowadzone narracją trzecioosobową (podobnie jeszcze w przypadku *Szczura* i *Bankietu* - utworów późniejszych wobec *Dziwictwa*, napisanych później, *Bankiet* już po wojnie - 1953)³.

Bohaterowie *Dziwictwa* to osoby młode, dzieci, choć wiekiem już poza dzieciństwem - Alicja ma dwadzieścia jeden lat. Jednak to właśnie dziecinna niewinność (dziwictwo) jest punktem odniesienia.

Narzeczony Alicji (*niewyraźnie młody człowiek*, *Dziwictwo* s. 84) to osoba bywająca w świecie, podróżny, który miał do czynienia z odmiennymi, niż za czasów dzieciństwa, kulturami. Bezpośrednio, przed opisanym w opowiadaniu spotkaniem

³ Nie przypadkiem słowo fabularny pisane jest tu w cudzysłowie. Pisarskie strategie Gombrowicza nie przypominają bowiem typowych fabularyzowanych utworów, ale wpisują się w dwudziestowieczną tradycję rezygnacji z powszechnie w dziewiętnastym wieku przyjętego modelu deskrypcji. W studium dotyczącym co prawda powieści możemy znaleźć fragmenty, które świadczą o współbieżności Gombrowiczowskich opowiadań z niefabularnością (mam tu na myśli książkę Bogdana Owczarka: *Poetyka powieści niefabularnej*). We wstępie do tego studium autor zaznacza, że właściwym przedmiotem zainteresowania w aspekcie pojęcia niefabularności powinno być opowiadanie (s. 6), nieco dalej autor zaznacza, że powieść współczesna, porzucając wielką epikę i zadowolając się małymi narracjami, przewartościowała także swoje kompozycyjne i epistemologiczne postawy. Widoczne to jest między innymi we fragmentaryzacji fabuły (s. 8). Właśnie tak można odbierać *Pamiętnik*, jako poszatkwoną fabułę w końcu większej całości, bo pamiętnika. Inną nieco perspektywą niefabularności jest groteska, której elementy u Gombrowicza znaleźć nie trudno. Dorota Korwin - Piotrowska w swoim studium na temat deskrypcji pisze, że groteskowa: deformacja umożliwia (...) wprowadzenie niespodziewanych, tj. nieumotywowanych fabularnie, rozszerzeń, lub odwrotnie - skrótów opisowych, niekoherencji jako zasady opisu, umożliwia uwolnienie się od „ciężaru referencji” i obserwacyjnego uzasadnienia deskrypcji (s. 44 - 45). Bezpośrednio o Gombrowiczu pisze w taki sposób Włodzimierz Bolecki, który „punk ciężkości” odbioru wyznacza w określeniu relacji między sferami „fantastyki” i „realizmu” (s. 136). Konflikt ten ma wynikać z relacji projektowanego przez ten tekst konfliktu dwóch konwencji przekazywania znaczeń, reguł gatunkowych i norm lektury (s. 138). B. Owczarek: *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999. D. Korwin - Piotrkowska: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witekacy. Gombrowicz. Schulz*, wyd. II poprawione i uzupełnione, Kraków 1996. W związku z tym fabularnym nazywam tu te utwory, które tradycyjnie za tradycyjne uważać przysłało: powieść i opowiadanie, choć w przypadku Gombrowicza będzie to pójście w poprzek tego, czym faktycznie są te utwory.

z Alicją, przebywał w Chinach. Jego doświadczenie innego nie prowadzi go jednak do odkrycia różnorodności kultur, ale do utrwalenia się w jednej, jedynej właściwej, której oparciem i jedynym reprezentantem pozostaje Alicja. Z różnorodności powraca do oparcia w dziewictwie, swojej narzeczonej. Użycie tak archaicznych, jak na prozę Gombrowicza kategorii, nie jest przypadkowe i zapisuje to opowiadanie jako reprezentanta szerszego, bo europejskiego, podejścia do kultury, zachowania elementarnej zasady chrześcijańskiej niewinności⁴. Jednak historia *Dziewictwa* to proces odczarowywania rzeczywistości:

Jednego pogodnego sierpniowego wieczoru, o zachodzie, Alicja przechadzała się po alejce ogródka, zabawiając się drążeniem w żwirze małych okrągłych otworów końcem parasolki. Ogródek niewielki, lecz miły, okolony był murem spowitym w pnące różyczki; jakiś włóczęga, wylegujący się na murze w słońcu, odłupał kawał cegły i cisnął w Alicję. Uderzona w łopatkę zachwiała się, omal nie upadła - i już miała krzyczeć, gdy spostrzegła, że prześladowca nie zdradza ani gniewu, ani zadowolenia, a tylko drugim kawałkiem cegły nowy cios zadaje w plecy. Twarz brutala wyrażała jedynie lenistwo popołudniowej sjeisty, obojętność i cynizm, Alicja przeto uśmiechnęła się lekko do niego ustami drżącymi z bólu, po czym włóczęga zsunął się z muru i zniknął - ona zaś wróciła do domu, powtarzając:

- Uśmiechnęłam się...

Gest włóczęgi łączy się z gwałtem, wtargnięciem brutalnej siły w czysty świat niewinności. Alicja zachowuje się jednak niestandardowo, jej reakcja może być tłumaczona rozmaicie. Píše Margański:

Dążeniu do uświęcenia towarzyszy równie silne parcie do degradacji, jest z nim w zasadzie nierozzerwalnie związane. Osobliwie jednak owo parcie do degradacji Gombrowicz wiąże w swojej noweli z postacią kobiety. Kamień, którym Alicja zostaje uderzona przez włóczęgę, wyzwala cały szereg nieoczekiwanych reakcji: Alicja uśmiecha

⁴ *Dziewica jest tyleż niewinna, co nieświadoma* pisze Janusz Margański. Autor studium: *Gombrowicz wieczny debiutant* wpisuje *Dziewictwo* w obręb zagadnień religijnych, wskazuje na ten aspekt trwania tradycji i jej przewartościowania jednocześnie w dziele Gombrowicza. Margański J.: *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001, s. 33 oraz 32 - 48.

się, potem kradnie srebrną łyżeczkę, wyznaje Pawłowi, że ma dzikie fantazje i wreszcie proponuje mu wspólne obgryzanie kości na śmietniku.⁵

Wpisując opowiadanie *Dziewictwo* w psychoanalityczne ramy Margański rozwiązuje niektóre jego zagadki, ale równocześnie zawęża problematykę. Przypominając sobie inne opowiadania z tomu: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, można zauważyć, że ich podstawowym tematem są relacje międzyludzkie i trwanie jednostki w kulturze. Kultura ta owszem w swoim obrębie posiada także sferę religijnej celebracji pewnych zachowań, ale te właśnie religijne gesty kształtują inne sfery życia, rozszerzają się, rozprzestrzeniają i czynią z nas osobowości religijne. Mircea Eliade pisze:

*...święte i świeckie tworzą dwa sposoby bycia w świecie, dwie sytuacje egzystencjalne, jakie człowiek ukształtował w trakcie swych dziejów.*⁶

Żyjemy w jednym z takich porządków, jednak - jak pisze Eliade nieco dalej: *doskonale świecka egzystencja nie istnieje.*⁷ Ten aspekt trwania w świecie będę rozważał nieco dalej. Wracając do czytania Margańskiego...

Gombrowicz w *Dziewictwie* wykorzystuje bardzo mocno tkwiący w kulturze motyw, który służy nie tylko do pokazania inicjacji seksualnej i nerwic związanych z brakiem spełnienia erotycznego⁸. Dziewica to symbol znacznie szerszy niż tylko w znaczeniu fizjologicznym, to symbol trwania rajskiego, nieświadomości zła.

Alicja musi żyć przeciw sobie. Jej zachęcenie do gwałtu, o którym pisze Margański wynikać może właśnie z faktu trwania w świecie niewinności. Jednak Alicja nie wystawia się tylko na erotyczne doświadczenie, nie jest jedynie podporządkowaną instynktowi kobietą, jej zgoda na gwałt wiąże się ze zgodą na doświadczenie inności, interesuje się tym, co jej narzeczony odrzuca, od czego on ucieka. Alicja jest utrzymywana

⁵ Ibidem, s. 38 - 39

⁶ M. Eliade: *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 10

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ J. Margański: op. cit., s. 37.

w nieświadomości, nie jest samoistną dziewczcą, ale wytworem kulturowym wynikającym z chęci i potrzeby wiary w to, że człowiek na ziemi może i potrafi stworzyć warunki przypominające te z raju. Potrzebna jest innym, dlatego utrzymywana za murem, w otoczeniu rajskim, miejscem jej życia jest swoisty Eden. Dodatkowo bajkowa sceneria potęguje wrażenie raju, ale równocześnie więzienia, więzienia świadomości.

*...Alicja jednak **strzeżona** była dobrze przez kanarka Fifi, przez matkę majorową i przez pinczerka Bibi, którego prowadziła na smyczy podczas popołudniowego spaceru. Ciekawa była **zmowa** tych zwierząt pokojowych ku ochronie Alicji. Bibi - śpiewał kanarek - Bibi, piesku, **strzeż** dobrze naszej panienki. Służ na dwóch łapkach! - odpędzając złe myśli. Uważaj na parasolkę, ona taka leniwa, niech dobrze **chroni** od słońca naszą panienkę. (Dziwictwo, s. 82 – 83, podkr. M. B.)*

Mamy tu do czynienia z klasycznym spiskiem mającym na celu utrzymanie Alicji w stanie niewinnej niewiedzy, z dala od pokus, od świadomości bycia *nęcącą*, jaka to rola przypadła Alicji, jak dowiedzieć się można z nieco wcześniejszego, niż przytoczony powyżej, fragmentu. Alicja nęcąca to postać cielesna, a ucieleśnienie to przypisanie ziemi, życiu. Tymczasem jest ona pilnie oddalana od życia, powinna przebywać w czystym, nieskażonym moralnie świecie, w raju. Jednak spoza Edenu przychodzi zło w postaci kamienia rzuconego w nią przez włóczęgę. W tym momencie Alicja nie tylko zostaje popchnięta w stronę realizacji ukrytych erotycznych pragnień, co zdarzenie to otwiera jej oczy na istnienie świata poza ogrodem, innego niż jej życia. Dziwictwo powoli degraduje się w uwielbieniu dla zakazanego. Ostatecznie Alicja ze swoim narzeczonym obgryza kość wyrzuconą na śmietnik, której nie chciał już nawet pies. Przekracza ostatecznie granice dziewictwa, przestaje być dziewczcą, czyli niewinnością. Odrzuca rolę przypisaną jej przez innych i sama świadomie podejmuje pewne działania mające ją zbliżyć do tego, co zakazane. Alicja staje się dorosłą.

Wiek bohaterki opowiadania (dwadzieścia jeden lat) to moment przejścia, inicjacji w dorosłość, ale już przekroczenie granicy dojrzałości cielesnej. Fizjologicznie Alicja jest kobietą, jednak świat jej jest światem dziecka, szopki, świętego obrazka, w którym anioł

stróż - przezroczysty niewidzialny opiekun, zostaje zastąpiony pieskiem Bibi i kanarkiem Fifi.

Alicja, którą poznaje czytelnik na początku opowiadania to postać niesamoistna, kulturowe potwierdzenie niegdysiejszego życia człowieka w raju. Jednak już a początku dostajemy sygnał, że bohaterka nie jest sobą, ale pełni pewną konkretną rolę, jest figurą, nie osobą:

Nic sztuczniejszego nad opisy młodych dziewcząt i wyszukane porównania, jakie tworzy się przy takiej okazji. Usta jak wiśnie, piersi - różyczki, o, gdybyż wystarczyło kupić w sklepie trochę owoców i kwiatów. I gdyby usta rzeczywiście miał smak dojrzałej wiśni, któż miałby odwagę się kochać? Kogóż skusiłby karmelek - dosłownie słodki pocałunek? Ale cyt, dosyć, tajemnica, tabu, nie mówmy za dużo o ustach - Łokieć Alicji, widziany przez pryzmat uczucia był to raz biały, gładki dziewiczy szpic, spływający w cieplejsze tony ramienia, to znów, przy biernie opuszczonej ręce, okrągły, słodki dołek, cichy zakątek, boczna kaplica jej ciała. (Dziewictwo, s. 82)

Kaplica ciała, tabu i tajemnica, dziewiczość. Każda próba opowiedzenia o ciele Alicji ponieść musi klęskę. Trafia się z jednej strony na opór kultury, zabraniającej mówienia dosłownie o niektórych częściach ciała a nawet o jakichkolwiek jego partiach. Stąd tabu, brak przyzwolenia na dosłowność, więc próba ominięcia zakazu nakazuje stworzyć metafory. Jednak i one zamiast przybliżać, zaciemniają, o czym w powyżej zacytowanym fragmencie. Metaforyka religijna powinna odpędzić „niewłaściwe” myśli, które mogłyby się pojawić w czyjejs głowie na widok Alicji.

Alicja to kobieta - dziewica (nie chodzi tu jednak o sens fizjologiczny, choć i ten także) ale w sensie kulturowym przede wszystkim. Alicja to twór. W jej przypadku wiek liczy się jak nigdzie indziej. Jest to postać sama w sobie paradoksalna - dorosła i dojrzała fizjologicznie, otoczona bajkowym zestawem postaci (Bibi i Fifi), spychającym jej istnienie w dzieciństwo.

2. Narrator

Dziewictwo wyróżnia się spośród innych opowiadań z *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, a nawet pośród całej twórczości prozatorskiej Gombrowicza, usytuowaniem narratora. Przemawia on w trzeciej osobie, znajduje się poza historią, powtarza gest realistów, obiektywizm w świecie fikcji⁹. Narrator jest zdystansowany wobec świata, ale świat ten oceniający. Nie ma właściwie w prozatorskiej twórczości Gombrowicza trzecioosobowej narracji (takie rozwiązania podejmuje w opowiadaniach późniejszych: *Szczur i Bankiet*), jest ona lub „wybrykiem” pisarza, lub – jak w przypadku *Dziewictwa* – koniecznością opisu sytuacji, w której główny bohater nie jest w stanie odnieść się do własnych przeżyć. Narrator pochodzi z kręgu dorosłości, dojrzałości, świadczą o tym już pierwsze zdania, w których narrator buduje dystans pomiędzy sobą a rzeczywistością przedstawioną.

Narrator, którego poznaje czytelnik już w pierwszych zdaniach nie jest, jak jego poprzednicy z opowiadań wcześniejszych, zaangażowany w świat, jest wobec niego zdystansowany, a nawet potrafi nań krytycznie spojrzeć. Z czterech fikcji narracyjnych wyróżnionych przez Głowińskiego typ realizowany w *Dziewictwie* nie miałby swojego jedyne go odpowiednika¹⁰. Fikcja mityczna, pierwsza z wymienionych, wymaga braku dystansu, a w *Dziewictwie* narrator wyraźnie znajduje się poza światem w sensie sposobu

⁹ Dla Jarzębskiego to opowiadanie jest parodią „powieści dla dziewcząt”. O żywiole parodystycznym pisze w swojej rozprawie doktorskiej. Podejmuje się w nim wątek typowej dla tego rodzaju opowieści relacji. Narrator powinien być nauczycielem, który wprowadza dziewczęta w świat. Musi więc być od nich dojrzałszy i orientować się w relacjach społecznych w tym świecie. Jest więc autorytetem wobec bohaterów, może nimi kierować, lub ich relacjonować. Gombrowicz w tym wypadku pojął się jednak tylko zdaniu sprawozdania. Jest wszechwiedzący, pozostaje w relacji obserwatora, nie inicjatora zdarzeń. Podejmuje pewien utarty schemat powieści dla dziewcząt, ale sama chęć sparodiowania nie wyjaśnia jeszcze ukształtowania się fabuły, ani dziwnego zachowania Alicji. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 172.

¹⁰ M. Głowiński: *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, T. III, Kraków 1998, s. 207 – 218.

istnienia wobec niego¹¹. Drugi typ – fikcję paraboliczną, należy pominąć ze względu na podporządkowania jej sensów temu, co jest ponad nią¹². Bliżej już temu typowi opowiadania do narracji mimetycznej. I według zasad przyjętych przez Głowińskiego możliwe byłoby podporządkowanie narracji interesującego nas tu tekstu na podstawie zasady, że w obrębie tej narracji możliwy jest wszelki typ dystansu: od pełnej identyfikacji do ironicznego zakwestionowania¹³. Byłoby to możliwe, gdyby nie zwracać uwagi na świat opisywany przez narratora, który ma być światem znanym nam z naoczności. Jedna rzecz jednak nie pasuje przy zestawieniu terminu fikcja mimetyczna i opowiadania *Dziwictwo*. Najpierw trzeba, żeby czytelnik uznał za rzeczywistość to, co w ramach tej fikcji za rzeczywiste się uznaje, a w przypadku tego gombrowiczowskiego opowiadania trudno od czytelnika wymagać usankcjonowania rzeczywistości w nim panującej za równoznaczną z naocznie przez niego doświadczaną. Fikcja groteskowa natomiast jest fikcją przede wszystkim konstytuowaną na zasadzie negatywności. Realizuje się ona za sprawą pewnych destrukcji¹⁴. Ta destrukcja, negatywność wiąże się z brakiem określonej formy, jak pisze Brygida Pawłowska – Jądrzyk¹⁵. Kategorie użyte przez przywołanych powyżej badaczy są jednak tak bardzo pojemne, że można w nie wepchnąć dowolnie różne utwory, które by tylko spełniały zasadę aberracji względem realizmu, czy fikcji mimetycznej. Wobec tak skonstruowanego modelu można tylko przypuszczać w jakich rejonach sytuować gombrowiczowskie opowiadanie. Narracja pisarza nie pozwala się tu jednoznacznie wepchnąć w jeden zaproponowany model. Właśnie ten destrukcyjny gest fikcja *Dziwictwa* zakłada. Dorota Korwin – Piotrkowska, powołując się na Włodzimierza Boleckiego, pisze o poetyce demaskowaniu literackich stereotypów¹⁶. Wpisuje to poetykę (także narrację) opowieści typu *Dziwictwo* w pewien typ parodii, literackich nawiązań. Jest to jednak zbyt mało, żeby wyjaśnić zawłości narracyjne. Niejakie wyjaśnienia problematyki narracji współczesnej, jaką niewątpliwie jest narracja *Dziwictwa*, daje esej Głowińskiego: *Powieść i autorytety*¹⁷. Głowiński pisze, że narrator współczesny (porealistyczny) nie jest już

¹¹ Ibidem, s. 211.

¹² Ibidem, s. 212

¹³ Ibidem, s. 214.

¹⁴ Ibidem, s. 216

¹⁵ B. Pawłowska – Jądrzyk: *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002, s. 67.

¹⁶ D. Korwin – Piotrkowska: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 45.

¹⁷ M. Głowiński: *Powieść i autorytety*, w, op. cit., s. 235.

uzurpatorem, nie jest jedynym możliwym odnośnikiem interpretacji postaci, przestaje być autorytetem w świecie, który opisuje¹⁸. Uwagi Głowińskiego dotyczące narracji pozwalają nam powiązać dwie istotne dla opowiadania *Dziwictwo* rzeczy. Pierwszą z nich jest typowe dla prozy dwudziestego wieku istnienie narratora nieautorytarnego. Jego obecność nie pozwala nam twierdzić, że mamy oto do czynienia z instancją niepodważalną i godną szacunku w perspektywie przedstawionych wydarzeń. I tu właśnie zaczyna się problem i drugi punkt. Narrator ten bowiem nie może istnieć bez pewnego pierwowzoru, odwołania się do własnych poprzedników. Nie jest on samoistny, ale istnieje w przestrzeni pomiędzy byciem autorytatywnym rzecznikiem pewnej sprawy, a podważeniem powagi świata, który opisuje.

Rzeczywistość opisywana jest zobiektywizowana, ugruntowuje się tu realistyczny model pozycji opowiadającego. Mamy do czynienia z rzeczywistością, ale jest ona do jakiegoś stopnia zdewaluowana. Stąd taki charakter pierwszych zdań opowiadania. Narrator nie uczestniczy w świecie, ale tworzy dla tego świata język opisu. Po pierwsze więc nie uległa tu zmianie instancja narratora, ale samej rzeczywistości. Autor zachowuje autorytet, ale właściwie nie ma potrzeby go uznawać z perspektywy czytelnika, ponieważ rzeczywistość, którą przedstawia się w opowiadaniu jest zdegradowana¹⁹. Dlatego też należy chyba czytać przede wszystkim opowiadającego na tle literackich wzorców. W tym miejscu należy przyznać, że jest podobny do XIX wiecznych narratorów – moralistów, którzy swoim autorytetem mieli sankcjonować pewne postawy i zachowania. Ostentacyjne wyparcie się tej roli ze względu na niepoważne potraktowanie świata wpisuje narratora *Dziwictwa* w obręb fikcji groteskowej. Narracją tą rządzi parodia i groteska nieodłącznie związane z fikcją mimetyczną, najbardziej charakterystyczną dla realizmu. Destrukcja tej ostatniej kategorii, ujawniająca się w prozie Gombrowicza, jej negatywność musi mieć wsparcie w pierwotnym geście dziewiętnastowiecznych autorytetów narracyjnych.

¹⁸ Ibidem, s. 245 – 236.

¹⁹ Używam tu pojęcia Artura Sandauera do opisu Gombrowicza, choć krytyk użył go w interpretacji świata Brunona Schulza, jednak nic bardziej w tym miejscu nie pasuje jak właśnie to schulzologiczne określenie. A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana*, w: *Zebrane pisma krytyczne*, T I, Warszawa 1985, s. 561 – 582.

Pastiszowo – parodystycznie – groteskowy model narracji *Dziwictwa* nie jest możliwy bez pierwowzoru, który znajdziemy w powieściach utartych w kulturze i już schematycznych²⁰.

3. Narrator a bohaterowie. Męski dyskurs.

Sposób prezentowania tematu w *Dziwictwie* jest dwojaki. Z jednej strony mamy relację narratora, zdystansowanego, świadomego nieprawdziwości świata, parodystycznego sprawozdawcę z zakazanych peregrynacji Alicji. Jego dystans ułatwia czytelnikowi poruszanie się w świecie opowiadania, umożliwia od pierwszego już zdania zorientowanie się, że mamy do czynienia ze światem niepoważnym, skazanym na sztuczność (*Nic sztuczniejszego nad opisy młodych dziewcząt...*). Jednak narrator nie jest osamotniony w ukazaniu problematyki świata, w którym kluczową rolę oddaje dziewicy. Wspomaga się również przemyśleniami bohaterów, zagląda w ich wnętrza. Często oddaje im głos. Uprzywilejowany pod tym względem zostaje Paweł, który zresztą usiłuje wcielić w życie karkołomną teorię dziwictwa. Karkołomną tym bardziej, że jak dowiadujemy się już na początku opowiadania, dziewica zostaje zgwałcona, więc jej faktycznie nie ma. Paweł przybywając z czteroletnich podróży wraca już w inną rzeczywistość, pozbawioną poszukiwanego przez niego w całym świecie pierwiastka niewinności. Mimo to pozostaje wierny swojej idei spędzania życia u boku dziewicy. Mało tego, żadna myśl nie powinna, nie może w nim podważyć jedynie słusznego oglądu Alicji. Potępia siebie za każdą próbę „nieprawomyślnego” postrzegania swojej wybranki.

²⁰ Janusz Margański w opowiadaniu *Dziwictwo* widzi szeroki kontekst nawiązań. Píše on o potocznych i zakorzenionych w świadomości obrazach dziwictwa, nawiązaniu do religijnego jego postrzegania (*uobecnienie figur dyskursu chrześcijańskiego*, s. 40) i wreszcie o kontekstach literackich (*odchodzi od zaprojektowanych przez tradycje wzorców lirycznych... i przeobraża się w groteskowy a perwersyjny dyskurs o dziwictwie...* s. 32). J. Mariański: op. cit., s. 32 – 48.

Ach! A ja? Ja który o tym myślę, który mogę o czymś takim myśleć, który nie głuchnę i nie ślepnę w obliczu tej okropności, lecz przyglądam się mentalnie. (...)

Więc pragnę być dziewiczym, lecz jak tego dokazać? Nie jestem dziewicą.
(*Dziewictwo*, s. 86)

Paweł – sam nie będąc dziewicą, czyli będąc świadomym – poszukuje obiektu niewinności, w którym mógłby zobaczyć realizację własnej wizji idealnego świata²¹.

Bohater poszukujący *dziewictwa*, jest mężczyzną. Kulturowe trwanie niewinności, odbywa się za sprawą mężczyzny i osób starszych, dojrzałych, można nawet powiedzieć dojrzałych, choć w przypadku opisu prozy Gombrowicza ryzykowne to stwierdzenie. Paweł, główny obrońca idei *dziewictwa*, chce jego trwania, mimo poznania „niedziewiczego” świata (powraca z Chin, był w Afryce). Doświadczenia podróżnicze, poznanie innych rzeczywistości społecznych nie powoduje w nim podważenia wiary w konieczność weryfikacji własnego sądu na temat świata, ale utwierdza go w przekonaniu o konieczności bronięcia *dziewictwa*. Paweł kraje egzotyczne, nazywa *dziewiczymi*, widzi je, nie jako odmienność kulturową, ale pewną stałą *dziewictwa*:

Nie bez głębszej racji kraje te (egzotyczne – przyp. mój) zwane są dziewiczymi, krainy, gdzie mężczyźni noszą warkocze, gdzie uszy, obciążone metalowymi obrączkami, wydłużają się aż do łopatek i gdzie pod baobabem bożki pożerają niewolników lub niemowlęta, podczas gdy ludność oddaje się rytualnym łamańcom. Czyż pocałunek przez potarcie nosów, praktykowany wśród dzikich plemion, nie jest jak żywcem wyjęty z marzącej, niewinnej główki? (*Dziewictwo*, s. 87)

Paweł jest tu filozofem starego stylu. Poznaje według pewnej epistemologii kartezyjskiej:

²¹ *Dziewica jest tyleż niewinna, co nieświadoma, pisze Janusz Mariański. J. Mariański, op. cit., s. 33.*

...świat” da się zasadniczo zrozumieć o tyle, o ile potrafi się oprzeć na absolutnym fundamencie całkowicie przezroczystej dla siebie świadomości.²²

W powyższych słowach Markowski, relacjonuje nietzscheański sposób rozumowania i wpisuje go w matrycę hermeneutyczną. Przeciwwstawia model hermeneutyczny działaniu epistemologicznemu związanemu z kartezjańskim modelem objaśnienia rzeczywistości. Prymarną w nim rolę posiada świadomość *ego*. Jest to zdecydowanie odległe od tego, co proponuje myślenie oparte na dwudziestowiecznej „sztuce interpretacji”, które *dokonyuje się w żywiole mowy*²³. Tu pośrednikiem dla świadomości, w kwestii wiedzy o świecie, jest język. Dla hermeneutyki rzeczywistość jest zawsze rzeczywistością opowiedzianą już wcześniej – zanim dotrze do świadomości – istniejącą w języku²⁴. Dla Markowskiego hermeneutyka zakłada *odejście od teorii poznania (epistemologii)*²⁵. Zwrócił na to uwagę już Heidegger, który analizował kartezjańskie skupienie się na *ego cogito*, z pominięciem samego *sum*²⁶. Dla tego filozofa właśnie *sum* jest podstawowym terminem, o które pyta analityka ontologiczna²⁷. Dla hermeneutyki założenia Kartezjusza są *przesądem przesadów*²⁸. Stał się on negatywnym bohaterem spojrzenia „sztuki interpretacji”.

Epistemologiczny, więc dla wieku dwudziestego przestarzały, ogląd świata nosi w sobie Paweł, który rzeczywistość traktuje jako potwierdzenie swojej teorii a spojrzenie na kraje egzotyczne jest tego najlepszym przykładem. Jednak wszystkie teorie Pawła odkrywają przed nami jego strategię postrzegania dziewictwa, które jest tu nieświadomością zachowań kulturowych zgodnych z europejskim systemem postępowania, a jego sposób myślenia. Ma to jednak niebanalny wpływ na zachowanie tego bohatera, określenie jego toku rozumowania. Nawet na polu teorii opisu rzeczywistości może on być

²² M. P. Markowski: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, wyd. II, Kraków 2001, s. 43.

²³ Ibidem, s. 44.

²⁴ Ibidem, s. 44.

²⁵ Ibidem, s. 45.

²⁶ M. Heidegger: *Bycie i czas*, tłum Bogdan Baran, Warszawa 2005, s. 58.

²⁷ Ibidem, s. 58.

²⁸ P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. o hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 264 – 270.

postrzegany jako ktoś konserwujący niedzisiejszy sposób myślenia. Tradycjonalistyczny model poznawczy w opowiadaniu *Dziwictwo* wiąże się z takimi (ważnymi dla Gombrowicza) pojęciami jak: dojrzałość, świadomość, kultura, a także wiedza oraz władza i może być on przeniesiony na inne utwory Gombrowicza, ponieważ nader często zdarzało się autorowi *Ferdydurke* wskazywać na tę opozycję: dojrzałość – niedojrzałość; świadomość – nieświadomość. Przy czym należy pamiętać, że w przypadku tego autora racja będzie po stronie tego, co nieukulturowione, lub z kultury się wyrrywające. Dlatego, pomimo teoretycznego zmysłu Pawła, należy zwrócić uwagę na „nierozumną” Alicję, która niesie z sobą taki sposób postrzegania świata, który dociera do niej bardziej bezpośrednio niż do Pawła. To świat przedteorii, niezmacony żadną wcześniejszą optyką, bez metajęzyka.

Alicja jest poza kulturowymi uwarunkowaniami, nie rozstrzyga według narzuconego epistemologicznego wzoru, jej myślenie nie wyrasta z pierwotnego poznania, z pewnych przesłanek kierujących ją w stronę wariacji założonej na początku prawdy. W tym też sensie nie będzie hermeneutyczna, ponieważ nie nosi w sobie świadomości bagażu jakiegokolwiek roli społecznej. Jednak, jak pisze Markowski, hermeneutyka zrzeka się uprzywilejowanego głosu wśród wielogłosu kultury, jest:

...odejściem od teorii poznania (epistemologii) jako nadrzędnej dyscypliny filozoficznej, zmierzającej do metodycznego zabezpieczenia wyników swoich badań (o których sądzi się, że są adekwatne w stosunku do swojego przedmiotu) i narzucenia ich innym pod postacią absolutnej ważności.²⁹

Alicja nie posiada szerokiej perspektywy epistemologicznej, ani nie jest osobą, która posiadałaby perspektywę poznawczą wykraczającą poza krąg bardzo ograniczonej przestrzeni domu rodzinnego. Nie można tej bohaterki postrzegać jako świadomego użytkownika kodów kulturowych, jest poza wszelkim skojarzeniem poznawczym typu filozoficznego ze względu na własną nieświadomość. Można ją jedynie porównywać do tych, którzy uwikłani są w to, co społeczne. To bohaterka nieświadoma, więc „nieukulturowiona”. W tym sensie jest przeciwieństwem Pawła. Staje po stronie

²⁹ Op. cit., M. P. Markowski, s. 45

odkrywania świata, w którym poruszać się może jedynie dzięki opanowanemu językowi, czyli jednak posiadaniu pewnego medium poznawczego. Nazywa ten świat w taki sposób, na ile pozwala jej poznany język. Wszystko, co Alicja może powiedzieć o rzeczywistości jest ograniczone przez język, którego używa. Jest on granicą jej świata³⁰. Jest nieświadoma i posługuje się nieprecyzyjnym narzędziem opisu, którym jest myślenie zanurzone w języku.

Słowa wypowiedane przez nią nie mogą być odkrywaniem tajemnic, które interesują ogół ludzkości europejskiej cywilizacji, jej sposób myślenia zanurzony jest w przedkulturowym, lub archeologicznym okresie rozwoju. Postępuje zgodnie ze schematem zaproponowanym przez Ricoeura we wczesnej fazie jego prac, kiedy mówił o symbolu jako powrocie do źródeł kultury³¹. Właśnie za taki archetypiczny symbol można uznać Alicję. Jest dziewczicą, która nieświadoma własnego statutu staje się odnośnikiem rozumienia i przyjmowania prawdy o świecie przez innych, uświadomionych.

Problem Alicji w tym kontekście jest problemem pomiędzy poznającym i poznawanym. Jeśli uznać ją za archetyp niewinności, to posiada pewną przewagę nad innymi, którzy zmagają się ze światem, jej nieświadomość jest przewagą, na bazie której można zweryfikować twierdzenia „rozumnych”. Tylko spojrzenie na jej postać może przynieść jakieś dodatkowe (niż banalne) wnioski, ponieważ wymyka się statystycznemu rozumieniu obecności w świecie. Nie jest przedstawicielką żadnej znanej (a nawet nieznaney) opcji politycznej, nie reprezentuje żadnej religii, nie zależy jej także na opinii innych, ponieważ żyje poza oceną.

Jedyne, co Alicja może reprezentować to własna osoba. We własnych poszukiwaniach sensu świata musi pozostać samotna i pełna wątpliwości:

Jak dziwny jest świat. Nikt nie odpowie na nim wprost, lecz zawsze symbolicznie. Niczego nie można się dowiedzieć. Paweł, naturalnie, opowiedział legendę. Wszędzie otaczają mnie symbole i legendy, jakby wszyscy zmówili się przeciwko mnie. Raj, Bóg... kto wie, czy i to nie zostało zmyślane specjalnie dla mnie, dla nas – młodych pańienek. Mam

³⁰ O językowym poznawaniu rzeczywistości wypowiadają się najważniejsi teoretycy hermeneutyki.
³⁰or. K. Rosner: *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, s. 75 – 83, 173 – 191.

³¹ Za K. Rosner, op.cit., s. 237.

przekonanie, że wszyscy kryją się i udają, a wszystko opiera się na zмовie. I mama jest z Pawłem w porozumieniu. Słodko jest chlipać pijąc herbatę i przydeptywać ogony pieskom... Tak... religia, obowiązek i cnota, a mnie się zdaje, że poza tym, jak za parawanem istnieją jakieś ściśle określone gesty, jakieś ruchy, że takie podniosłe hasło sprowadza się do ściśle określonego gestu i ściśle określonego punktu (Dziewictwo, s. 90 – 91).

Świadomość Alicji zaczyna się budzić. Dzieje się tak od momentu spotkania z innym, obcym elementem świata, którym jest brutalny mężczyzna ciskający w nią kamieniem. Wtedy właśnie w Alicji następuje zmiana, prowadząca ją w kierunku odsłonięcia zakrytych dotąd znaczeń rzeczywistości. W przytoczonym fragmencie jest już bliska stworzenia własnego uniwersum, innego niż to zaproponowane jej przez rodziców i Pawła. Przestaje myśleć konkretami i odkrywa symboliczną warstwę istnienia, której podporządkowują się wszyscy razem z nią. Ale ona posiada nad innymi przewagę, która polega na dystansie i chęci odkrycia tajemnic stworzonych przez innych: religii, reguł, zasad, haseł. Nie nosi w sobie bariery stworzonej przez zachowania społeczne może być spontaniczna, dlatego czytelnik nie musi dziwić się, gdy jej peregrynacje zaprowadzą ją na śmietnik, wszak to jedno z najbardziej tajemniczych i kulturowo niespenetrowanych miejsc. Alicja, funkcjonując poza układami społecznymi, stworzona jest do przeszerpania tej właśnie przestrzeni. Jej postrzeganie świata wyzwala się z zamkniętego kręgu domu (a to przestrzeń zamknięta, otoczona murem. Właśnie stamtąd ciska kamieniem w Alicję włóczęga) i zmierza kierunku tego, co najbardziej nieuporządkowane. Śmietnik to chaos, materia nieprzebadana, nikogo nieinteresujący odrzut kultury. Tam właśnie Alicja znajduje możliwość eksperymentu na dostępnej jej rzeczywistości.

Chodź, kość na nas czeka, chodźmy do tej kości! Razem ją obgryziemy – chcesz? – razem! Ja z tobą, ty ze mną! Patrz, już ją mam w ustach! A teraz ty! Teraz ty! (s. 95).

Nie dowiemy się już czy Paweł podejmie wyzwanie Alicji, jej test miłosny, w tym miejscu Gombrowicz kończy opowieść o zrzucaniu dziewictwa. Alicja doszła do kresu możliwości poznawczych człowieka. Nie peregrynuje w oficjalnej przestrzeni kultury, nie

wchodzi do salonu, żeby odkryć jego tajemnice. Jest już dalej. Jeśli wszystko jest mistyfikacją stworzoną dla utrzymania w posłuchu dziewcz takich jak ona, trzeba zmierzyć się z tym, do czego dostępu bronią formy i etykiety, z chaosem, śmietnikiem.

4. Brak dziewczicy

Dziewictwo jest opowiadaniem, w którym występuje brak (rzeczywisty) reprezentanta tematu, który jest poruszany. O dziewcz się jednak wciąż mówi, rozpatruje się świat pod względem występowania dziewcz, tworzy się jego teorię. Dziewica jest, choć jej nie ma. O czym więc opowiada narrator *Dziewictwa*?

Po kolei.

Pierwsze wydarzenie, które każe nam oglądać narrator opowiadania to spotkanie z nieznanym, obcym.

Jednego pogodnego sierpniowego wieczoru, o zachodzie, Alicja przechadzała się po alejce ogródka, zabawiając się drążeniem w żwirze małych, okrągłych otworów końcem parasolki. Ogródek niewielki, lecz miły, okolony był murem spowitym w pnące różyczki; jakiś włóczęga, wylegujący się na murze w słońcu, odłupał kawał cegły i cisnął w Alicję. Uderzona w łopatkę zachwiała się, omal nie upadła – i już miała krzyczeć, gdy spostrzegła, że prześladowca nie zdradza ani gniewu, ani zadowolenia, tylko drugim kawałkiem cegły nowy cios zadaje plecy. Twarz brutalą wyraża jedynie lenistwo popołudniowej sjęsty, obojętność i cynizm, Alicja przeto uśmiechnęła się lekko do niego ustami drżącymi z bólu, po czym włóczęga zsunął się z muru i zniknął – ona zaś wróciła do domu, powtarzając:

- Uśmiechnęłam się... (*Dziewictwo*, s. 83)

Dla Alicji jest to spotkanie czymś brutalnym i zarazem zadziwiającym. Nie rozumie zdarzenia, ale równocześnie zaczyna czynić obserwacje na samej sobie. Wielokropek, kończący jej wypowiedź (*Uśmiechnęłam się...*) sugeruje początek dalszych obserwacji. To przełomowy dla bohaterki moment, w którym odkrywa cały niedostępny jej dotąd świat. Ogród, mur, całe otoczenie (kanarek Fifi, piesek Bibi) służące ochronie jej niewinności, zostają w tym momencie wystawione na poważną próbę. Świat, w którym ukrywano dotąd Alicję pęka, jego granice zostają poszerzone i to nie tylko przez wtargnięcie włóczęgi, ale przede wszystkim rozszerzenie się sposobu rozumienia siebie przez bohaterkę. Tak to komentuje Margański:

Kamień, którym Alicja zostaje uderzona przez włóczęgę, wyzwala cały szereg nieoczekiwanych reakcji: Alicja uśmiecha się, potem kradnie srebrną łyżeczkę, wyznaje Pawłowi, że ma dzikie fantazje i wreszcie proponuje mu wspólne obgryzanie kości na śmietniku. Rzecz jednak nie tylko w tym, że ów kamień stanowi jakby substytut erotycznego spełnienia, dotknięcia – brutalnego i przesyconego gwałtem – i że wywołuje szereg stłumionych, zastępczych reakcji seksualnych, lecz także w tym, że akt gwałtu znajduje jakby przyzwolenie ze strony Alicji. Gombrowicz tak bowiem aranżuje układ scen, by niespełnione oczekiwania erotyczne dziewczyny stanowiły uzasadnienie gwałtu i zarazem zaproszenie do niego, jakby brutalny włóczęga pojawił się tylko po to, by to oczekiwanie spełnić, jakby Alicja na gwałt czekała.³²

Reakcja Alicji w rozpoznaniach Margańskiego jest reakcją kogoś noszącego w sobie brak zaufania do świata. Krytyk każe nam cofnąć się nieco i zastanowi skąd się bierze w Alicji uśmiech, kradzież, myśl w końcu. Przesuwa się do momentów wcześniejszych, sprzed opowiadania. Tam należy spojrzeć, ponieważ tam tkwi rozwiązanie tajemniczego zachowania Alicji. Ta dziewczyna już wcześniej musiała w sobie nosić przyzwolenie na siebie samą jako kogoś osobnego, samodzielnego, niedziewicę. Słusznie, skoro Alicja ma już dwadzieścia jeden lat, należy się spodziewać, że nieco wcześniej namyślała się już nad swoją sytuacją, a cały świat mógł jej się wydawać pozbawiony

³² J. Margański: op. cit., s. 39.

prawdziwych barw. Jest wszak istotą nader inteligentną, co poświadczają jej późniejsze poszukiwania: dociekliwe i podważające „naturalny” stan rzeczy³³.

Kim zatem jest dziewczina Gombrowicza? W tym miejscu można już wrócić do podstawowego pytania. Alicja przed samą sobą nie może i nie chce nawet udawać dziewictwa. W jej głowie rodzą się myśli nieprzystające do zachowań niewinnych:

- *Zmieniłaś się – mówił ze smutkiem młody człowiek (Paweł do Alicji) – nie szczebioczesz jak dawniej i nie machasz rączką...*

- *Nie, nie, kocham cię zawsze tak samo – odparła z roztargnieniem Alicja.*

- *O , widzisz! Dawniej nie powiedziałabyś, że mnie kochasz. Nie spodziewałem się tego po tobie, Alicjo – że to ci przejdzie przez gardło, że twój język i gardło uformują ten wyraz wstydlivy. W ogóle jesteś jakaś niespokojna, podniecona, czy nie masz czasem anginy?* (s. 88)

Poszukiwania Pawła skupiają się na objawach somatycznych. „Dziwność” Alicji tłumaczy w kategoriach medycznych. Tymczasem jego narieczona przeszła drogę przemiany sposobu istnienia, przestała by dziewczyną, niezauważalnie zmieniała się w osobę świadomą siebie i świata. A raczej świadomą pewnych struktur, które czynią ten świat rzeczywistością podporządkowaną pewnej wizji. Alicja podważa zasady rządzące światem rodziców i Pawła, ale nie chce czynić gestu rewolucyjnego przewrotu. Skupia się na wypróbowaniu innych, niż dotychczas jej znane, sposobów bycia.

Alicja uderzona kamieniem przez włóczęgę, wyrzutka ze świata (mur staje się jasnym symbolem podziału na nasze i obce) wybiera się w poznawczą podróż ku temu, co odrzucone, trafia na śmietnik. Pawłowi – osobie najbliższej jej pod względem wieku

³³ Ewa Graczyk pisze tak: *Narieczona Pawła jest więc idealna dziewczyną z prozy Sade'a, i stota czyta i niemoralną, gotową na wszystko, odrzucającą wszelkie ograniczenia i zakazy w poszukiwaniu wrażeń, rozkoszy i wiedzy. Alicja nie odczuwa respektu, bojaźni wobec tabu, tajemnicy czy zakazu, a na tych to sakralnych opresywnościach Paweł, jej narieczony, chce zbudować swoją egzystencję i światopogląd. Umieszczenie rodowodu Alicji w prozie Sade'a wydaje mi się zbyt dalekim skojarzeniem, jednak rozumienie bohaterki jako osoby podważającej istniejący stan rzeczy jest zbliżne z tym, jak sam rozumiem tę postać. Jest więc Alicja jedną z tych postaci, która potwierdza, iż proza Gombrowicza może być poddana opisowi krytycznemu z różnych stron, różnymi metodami opisana, ale nie naruszy to w niczym jej*

i możliwości poznawczych, chce wskazać wspólnotę poszukiwania. Nie trafia jednak na podatny grunt, Paweł jest zupełnie niewrażliwy na jej zadziwienie światem.

Alicja do końca właściwie pozostaje fantazją Pawła, nierzeczywistym bytem społecznym, którego pożąda narzeczony. Alicja nie może być nawet uwiedziona, nie stanie się „zdobyczą” samca, to ona uwodzi, choć o tym nie wie. Dziewiczość Alicji to pewna funkcja świata Pawła, jego najwyższy ideał istnienia. Jak pisałem we wcześniejszym fragmencie Paweł nie może nawet wyobrazić sobie świata bez dziewicy. Ona stanowi jego punkt wyjścia, realizację marzenia o ideale. Paweł dąży zatem do stworzenia raju, do zbudowaniu Edenu z ciała Alicji. Ona zaś jest wchodzącą w świat nieświadomością budzącą się do życia. Paweł staje na straży wcześniej porządku generowanego przez teorię, Alicja bez teorii wkracza w świat, niczego nie broni, zanurza się w nim jak w nieodkrytym, zmierza do chaosu i tam próbuje wytrzymałości tego, co znane (powszechne, zgodne z dotychczasowym wyobrażeniem zaprogramowanym przez rodziców oraz Pawła) w konfrontacji z niedawno odkrytym światem, który znajduje się poza murem.

3.

NIEWYGODY MORSKIE

1. Zdarzenie.

W trzecim tomie *Dziennika* Gombrowicz przepisuje fragment *Zdarzeń na brygu Banbury*¹. W opowiadaniu brzmi on następująco:

- Czyje to oko?

Wzruszył ramionami

- Nie wiem, sir.

- Czy komu wypadło, czy też zostało wyjęte?

- Nie widziałem, sir. Leży tutaj od rana. Byłbym podniósł i schował do pudełka, ale nie wolno mi odchodzić od steru.

¹ Szczegółową analizę fragmentu *Dziennika*, w którym pojawiają się odwołania do noweli zaproponował Józef Olejniczak w dwóch referatach składających się na tekst obszerniejszego szkicu pt. *Witold Gombrowicz wraca do Europy*. (J. Olejniczak, *Witold Gombrowicz wraca do Europy*. O „*Dzienniku trans – atlantyckim*” w: *Stulecie Gombrowicza*, pod red. Z. Kraszewskiego i A. Kannego, Płock 2004, s. 81 – 96, oraz *Witold Gombrowicz wraca do Europy*. Część 2, w: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, pod red. H. Gosk i A. S. Kowalczyka, Warszawa 2005, s. 278 – 290). Dla krytyka owo odwołanie się do napisanej jeszcze przed wojną książki stanowi dowód na to, że Gombrowicz: *chciał* połączyć „ja” wykreowane w okresie międzywojennym (...) „ja” emigranta z Polski lądującego w Buenos Aires (...), z „ja” „wielkiego polskiego pisarza” wykreowanym przez Dziennik. Więc jest tu jakaś pętla twórczości, ale także – ten aspekt wydaje mi się zdecydowanie donioślejszy – pętla losu, doświadczenia... (J. Olejniczak, *Witold Gombrowicz wraca do Europy*. O „*Dzienniku trans – atlantyckim*”, s. 84 – 85.).

- Tam pod burtą – rzekłem – leży drugie oko. Ale inne. Innego człowieka. Niech Barnes pozbiera je, jak będzie odchodził od steru.

- Słucham, sir.

Podjąłem przerwany spacer zastanawiając się, czy powiadomić kapitana i Smitha, który ukazał się na schodach przedniego luku.

- Tam na pokładzie leży ludzkie oko.

Zainteresował się żywo – Do kr... ro... Gdzie? Czy do pary?

- Czy pan myśli, panie poruczniku, że komu wypadło, czy też, że zostało wyjęte?

(Zdarzenia na brygu Banbury, s. 136)

W *Dzienniku* powyższy fragment opowiadania, pochodzącego z debiutanckiego tomu Gombrowicza, pojawia się niezmienniony. Nie jest jednak tylko przytoczeniem własnych słów sprzed lat trzydziestu. Oczywiście możemy umieszczenie tego fragmentu fikcyjnego opowiadania potraktować jako kolejną gombrowiczowską grę z czytelnikiem, w której ten ostatni nie posiada pewności, czy ma do czynienia z opisem zdarzeń z życia pisarza, czy już znajduje się w „opowieści”, fikcji skrojonej na potrzeby przedstawienia pewnych okoliczności wymagających „zmyślenia”, fikcji, mającej na celu uwypuklenie „idei”.

Autor *Kosmosu* nader często prowadzi czytelników drogą każącą rozstrzygać, gdzie kończy się rzeczywistość a zaczyna fikcja. Jednocześnie nie daje ostatecznych odpowiedzi, ponieważ świat realny jest tu tak samo nierzeczywisty jak książkowy. Warto jednak zastanowić się, w jakiej funkcji zostaje przywołany autocytat w *Dzienniku*: czy fragment *Zdarzeń* pojawia się jako gra (i jakiego rodzaju: przypomnienie, że już kiedyś ta podróż się odbywała, że fikcja wyprzedziła rzeczywistość, czy też ostrzeżenie przed zbytnim zaufaniem prawdziwości opisywanych zdarzeń), jako zbudowanie dystansu pomiędzy sobą a przestrzenią, w której pisarz się znalazł (ostatecznie jest to statek, miejsce zamknięte, bardzo ograniczone w dodatku statek wiozący go do niewidzianej trzydzieści lat Europy – miejsca już obcego, nieznanego), jako możliwość **schronienia się** w fikcję (literatura jako ucieczka od mało interesującego towarzystwa).

W *Dziennikach* fragment ten poprzedza spotkanie z *Chrobrym* (oczywiście odbywające się tylko w głowie autora: *zewnątrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wewnątrz*), z *Chrobrym*, na którym Gombrowicz płynął do Argentyny. Autor zdaje się rozpoczynać konfrontację ze sobą trzydzieści lat młodszym. Wracając do Europy, tłumaczy się przed sobą samym z lat argentyńskich. W *Dziennikach* zdarzenie to zostało

pokazane jako realne, stąd już tylko jeden krok od tego, żeby jako historię z własnego życia przedstawić scenę z napisanej dawno temu noweli. Przychodzi na myśl i inne rozwiązanie, Gombrowicz Przedstawiający się, dający sygnał, żeby traktować go jak proroka, wieszczą. Wszak chyba jeszcze tylko tej funkcji nie podjął się piastować pomiędzy wszystkimi, które przypisał sobie w *Dziennikach*. A przecież jest ich sporo, a wszystkie w jakiś sposób pełnią funkcję niepowiedzenia nam wprost prawdy o Gombrowiczu i stanowią jego kreację². Musi to wszystko jednak pozostać w sferze domysłów.

Proponuję drogę wstecz: od *Dziennika* do *Zdarzeń na brygu Banbury*, która wydaje mi się uzasadniona jako pewien sposób trwania tekstów Gombrowicza w czasach późniejszych. Wydaje się, że Gombrowicz w *Dzienniku* kopiuje opowiadanie sprzed lat trzydziestu, ponieważ w nim zawarł już myśl, która nurtować go będzie niemal do końca życia, a czego dowodem jest *Dziennik*. Myślę tu o ostatnim zdaniu *Zdarzeń na brygu Banbury*:

...zewnątrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze! (*Zdarzenia...*, s. 150).

Zdanie to jest wyznaniem epistemologicznym (w sensie genealogicznym), gdzie ujawnia się podmiotowość, jako jedyny wyznacznik prawd wypowiedzianych o rzeczywistości. Ten sam wątek podejmie Gombrowicz w *Dziennikach*, dając do zrozumienia, że jedynie spojrzenie przez siebie pozwala na rozpoznanie rzeczywistości. Ta myśl jest wbrew temu, co sądzi obiektywizm wieku dziewiętnastego w teorii realizmu głoszącego możliwość takiego opisu rzeczywistości, który wykaże zmysł badawczy pisarza.

Henryk Markiewicz opisał tendencje realistyczne w literaturze polskiej. Realizm, będący bliski (historycznie i ideologicznie) naturalizmowi proponował:

...upodobnienie powieści do studium naukowego i uwolnienie jej od dydaktycznych sewitów³.

² W kwestii kreacji gombrowiczowskiego ja w *Dziennikach* korzystałem z niepublikowanego tekstu Agnieszki Osiniak: *Wprowadzenie figury Komentatora – funkcja auto-komentarza w Dzienniku Witolda Gombrowicza*, przedstawionego jako projekt pracy doktorskiej.

Gdzie indziej ten sam autor pisze, że realizm:

...dokładnie, a nawet niewolniczo kopiuje rzeczywistość, ze szczególną skłonnością do brzydoty i wulgarności, ma swój filozoficzny równoważnik w materializmie, czy pozytywizmie, obca więc jest (idea realizmu – przyp. M. B.), „ideałom”, „pięknu”, „poezji”, „wyobraźni”.⁴

Chyba właśnie tej czwartej cechy, której pozbywał się dziewiętnastowieczny prąd, w opowiadaniu *Zdarzenia na brygu Banbury* nie brakuje. Nie tylko dzięki zabiegowi wprowadzenia pierwszoosobowego narratora, ale przede wszystkim, dzięki pewnemu specyficznemu sposobowi osiągania przez narratora – bohatera dostępu do zdarzeń. Jest on bardzo ograniczony w budowaniu sensów zdarzeń, ponieważ – jak sam zauważa błądzi po powierzchni, a pod pokładem odbywa się inne życie, pełne zupełnie nieoczekiwanych znaczeń. Kilkakrotnie pojawia się w utworze informacja mówiąca o tym, że na powierzchni panuje porządek, ale pod pokład nie mamy możliwości wglądu. Na powierzchni przesadna czystość, jednak pod nią kwitnie zupełnie niewyobrażalna odmienność. Fragmentaryczność poznawcza głównego bohatera rodzi i pytania, i domysły. Kim są naprawdę marynarze? Dlaczego się tak zachowują? Co sprawia, że pływają? Dlaczego – pomimo narzekań – nie zrezygnują z przygód morskich?

Wszystkie te pytania pozostają dla nas (czytelników) niejasne, ponieważ dostęp do prawdy jest zakryty, odbywa się przez dziurę w ścianie (tak zbiera Zantman informacje o marynarzach, podsłuchując), słychać fragmenty dialogów, z których można zbudować teorię, ale pozostanie ona niczym więcej jak tylko przypuszczeniem. Czwarty – ostatni – fragment opowiadania zamiast rozjaśnić, zaciemnia możliwości dania ostatecznej odpowiedzi. Narrator obserwuje rzeczywistość z zamkniętej kajuty, życie odbywa się poza nim. Był bunt, ale możliwe, że go nie było, nic nie pozwala nam sugerować o racji bohatera, jest zamknięty a jego obserwacje dotyczą głównie kolorów rzeczywistości zewnętrznej, przed którą zresztą ucieka, zasłaniając okno.

Przypuśćmy, że mamy do czynienia z prawdziwym „wariatem” od samego początku opowiadania. Nie jest to wykluczone, biorąc pod uwagę sposób jego

³ H. Markiewicz: *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 127.

⁴ H. Markiewicz: *Realizm, naturalizm, typowość*, w: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 220.

postępowania⁵. Zantman zachowuje się jak schizofrenik. W klasycznej pozycji zostało to uchwycone w ten sposób:

*Granica jest bowiem powierzchnią styku z otoczeniem, przez którą zewnętrzne wchłaniane jest do wnętrza, a wewnętrzne – wyrzucane na zewnątrz.*⁶

I nieco dalej:

*Na ogół jednak, podobnie jak w marzeniu sennym, w schizofrenii przenosi się chory w inną rzeczywistość. Jego „ja” staje się innym „ja”. Znika tożsamość chorego. Jest już kimś innym zarówno we własnym odczuciu, jak też w odczuciu otoczenia.*⁷

Zdanie psychiatry bliskie jest ostatecznej konstatacji Zantmana, któremu zewnętrzne przegląda się we wnętrzu. Zantman nie ma jednak nikogo, kto mógłby zweryfikować jego sądy, to on panuje nad opisywaną rzeczywistością, ponieważ jest narratorem, jedynym sprawozdawcą.

Czy zatem każdy narrator może być schizofrenikiem? W świecie Gombrowicza wydaje się, że tak. Narrator przedstawia swoją wersję i wizję zdarzeń, jak na brygu Banbury. Czytelnik staje się deszyfratorem, może błędnie odczytał znaczenia, może też zupełnie rozminąć się z ich znaczeniem. Pewne pozostaje właściwe jedno: nie ufać podmiotowi, jego relacje z rzeczywistością są niepewne. Zatem świat jest obrazem schizofrenika? Tak, jeśli każdy z nas do schizofrenii się przyzna.

2. Po co Gombrowiczowi morze?

W 1982 roku w Wydawnictwie Morskim opublikowano książeczkę Witolda Gombrowicza, której tytuł brzmi: *Zdarzenia na brygu Banbury*. W jej skład wchodzi dwa

⁵ Tak też o Zantmanie pisze Maria Janion, M. Janion: *Dramat Egzystencji na morzu*, w: W. Gombrowicz: *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk, 1982, s. 5 – 28.

⁶ A. Kępiński: *Schizofrenia*, Warszawa 1979, s. 204

opowiadania z *Pamiętnika z okresu dojrzewania: Przygody* oraz to, które książeczce dało tytuł. Miasto wydania i wydawnictwo może sugerować rzecz znamioną – Gombrowicza potraktowano jako pisarza marynistycznego. Czy Gombrowicz został zatem potraktowany jako pisarz bliski realistom, albo jak Joseph Conrad, marynistyczny psycholog i moralista? Bynajmniej. Oba opowiadania poprzedziła wstępem Maria Janion, która dosyć szeroko je odczytała, zwracając uwagę na burzoność konwencjonalności, czy fantastykę. Cały esej zatytułowała zresztą: *Dramat egzystencji na morzu*, czym zaprojektowała w jakimś stopniu możliwości interpretacyjne utworów⁸. Morze nie stanowi dla Gombrowicza żywiołu znanego z twórczości Conrada, nie jest bohaterem, ale niejako specyficznym terytorium wytworzenia się napięć pomiędzy bohaterami. Zantman zostaje przez autora wsadzony na statek. Jego spotkanie z morzem komentowane jest w kontekście opuszczenia dawnego świata. Piszcie Janion:

*Bohater zaczyna swój pobyt na brygu od ataku morskiej choroby, od gigantycznego rzygania. On po prostu zwymiotował Europę. Dlatego wreszcie trzeciego, symbolicznego dnia, po zakończeniu wymiotów, może melancholijnie, ale i z ulgą powiadomić: „Żegnaj Europo! Czuję się pusty, aseptyczny i lekki, tylko w gardle piekło. Żegnaj Europo!”*⁹.

W relacji Margańskiego otrzymujemy zgoła inny przekaz:

Wyprawę żaglowcem Gombrowicz rozpoczyna tradycyjnie – od choroby morskiej, która gnębi nowicjusza. Tak jednak te figurę przekształca, że zyskuje ona osobliwe uogólnienia. Przeradza się bowiem w udrękę, która ogarnia całą załogę i otaczający świat. O ile więc początkowo jest stereotypowym emblematem pierwszej morskiej podróży, o tyle później łatwo z niej odczytać sensy ogólniejsze, które wykraczając poza fizjologię chronicznych nudności i uzyskując sens uogólnienia, transformują także obrazy samej fizjologii i osobliwie je tłumaczą. Tej figurze podporządkowana zostaje cała stylistyka noweli i wszelkie funkcjonujące w niej odwołania do tradycji: w zwymiotowanym przez Gombrowiczowskiego bohatera świecie fizjologia przestaje być wyłącznie fizjologią, natura nie jest już naturą, statek, zamiast być symbolem morskiej wirtus, przemienia się w przeżartą przez pleśń i szczury krypę, kapitan, miast być pierwszym po Bogu, opoką, przemienia się w osobnika, który nie może uwolnić się od natręctw, załogę zaś ogarnia

⁷ Ibidem, s. 208.

⁸ M. Janion, op. cit., s. 5 - 23

⁹ Ibidem: s. 22 – 23.

*erotyczna mania, która w końcu znajduje ujście w szale powszechnych zalotów i permanentnej kopulacji odbywającej się w przyrodzie; morze bynajmniej nie przypomina morza, dziurawy okręt jest, jak w tradycji, miejscem schronienia, ostoją życia, jego rejs jest alegorią ludzkiego losu, ale bryg bardziej przypomina więzienna celę niż miejsce ocalenia*¹⁰.

U Janion relacja z zawitania Zantmana na statku idzie w kierunku uwypuklenia pożegnania ze starym kontynentem, u Margańskiego mamy do czynienia ze skupieniem się na odrealnieniu statku. W obu relacjach jednak powtarza się podobny motyw alegorii. Dowiadujemy się z obu interpretacji, że znajdujemy się w świecie – symbolu. Bohater nie wymiotuje jedzenia, ale Europę, znajduje się nie na statku ze znanych morskich opowieści (*symbolu virtus* – jak to określa Margański), ale w otoczeniu nieprzyjaznym dla kogokolwiek, nawet załogi. Jeśli przyjąć symboliczne odczytanie wymiotowania jako wyrzucenia z siebie dawnego świata, w którym nie można już wytrzymać i trzeba go opuścić, to rzeczywistość morska nie staje się antidotum, a sprawia, że bohater popada w coraz to nowe kłopoty z jej rozumieniem i w konsekwencji wycofuje się z niej pozostając zamknięty w kajucie i licząc na jakieś pozytywne rozwiązanie, które miałyby przyjść z zewnątrz. Z niewoli kontynentu dostaje się w niewolę brygu.

Gombrowicz nie podaje motywów, które kierowały Zantmanem szukającym ucieczki z Europy. Wiemy jedynie, że jego sytuacja stawała się z *każdym dniem przykrzejsza i bardziej niewyraźna* oraz, że opuszcza Europę z powodów *zdrowotnych i wypoczynkowych*. Wiadomo nam jednak, że na morzu nie odnajduje on ulgi i wypoczynku, a wręcz przeciwnie.

Skoro, jak pokazuje Margański, statek Banbury jest właściwie parodią dostojnych żaglowców, na których marynarze przeżywają prawdziwie męskie przygody, wszystko w nim jest inaczej niż powinno być: kapitan, pokład, załoga, to ryzykowne byłoby chyba mówienie, że Gombrowicz jest autorem „morskiej opowieści”. Co najwyżej jest to parodia, lub prowokacja dla stworzenia historii o czymś zupełnie innym. Czemu zatem morze?

Pamiętnik z okresu dojrzewania to „*historia naturalna*” *outsidera* – pisze Jarzębski – *ułożona tak, by stopień ekscentryczności środowiska głównego bohatera stale wzrastał. W Tancerzu i Pamiętniku Stefana Czarnieckiego bohater – dziwak staje przed rzeczywistością krańcowo stereotypową W Zbrodni i Biesiadzie sceneria akcji staje się już*

¹⁰ J. Margański: *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001, s. 51 – 52.

bardziej zamknięta i niezwykła, nadal jednak nie wykracza poza obszar potencjalnych

doświadczeń autora i jego czytelników. Dopiero w ostatnich opowiadaniach autorska wyobraźnia buja swobodnie po całej kuli ziemskiej, zmieniając co chwila dekorację do zdarzeń (wspomnijmy choćby pyszne „opowieści marynarzy” ze Zdarzeń na brygu Banbury). Łatwo jednak stwierdzić przy tym, że – (...) – z rozległością przestrzenną *theatrum akcji* kontrastuje ciasnota zamknięcia, w którym pozostaje bohater (czy to będzie któraś z piekielnych „kapsuł” Murzyna, czy wysepka trędowatych, czy pokład brygu).¹¹

To właśnie przestrzeń w opowiadaniu *Zdarzenia na brygu Banbury* odgrywa zasadniczą rolę, a właściwie jedną z zasadniczych ról, obok ucieczki, relacji między członkami załogi, pomyłki, świata jako odbicia umysłu, nudy, czy wytwarzania świata (tu: relacji damsko – męskich). Konieczność opuszczenia kontynentu stawia Zantmana wobec nowego, nieznanego do tej pory świata. Niestety omyłkowo wsiada na statek zupełnie inny niż zamierzał, ale zostaje potraktowany jako pasażer, zgodnie z przyjętymi zasadami. Jednak już niemal od początku zostaje wciągnięty do gry, którą narzuca mu załoga i oficerowie, gry mającej na celu postawienie pasażera wobec odmiennej niż lądowa rzeczywistości. Jak jednak szybko można się zorientować morskie niewiele różni się od lądowego. Wszędzie bowiem mamy do czynienia z pozorami. Jednak tu się one nasilają. Są jeszcze mocniej uwypuklone. Być może jest to efekt braku możliwości odniesienia własnego zachowania, sposobu istnienia do innych modeli. Bohaterowie brygu są pozostawieni sami sobie. Rzeczywistość morska powinna różnić się od lądowej, jednak załoga statku wyrusza w odmienną przestrzeń wraz z narzuconymi na lądzie relacjami i schematami postępowania. Wobec obcych dla siebie warunków a także braku wyższej instancji regulującej i standaryzującej relacje (Bóg, król, czy prawo), marynarze i oficerowie mogą stwarzać tylko pozory hierarchii, dyscypliny i umiejętności opanowania rzeczywistości. Kapitan popada w absurd, chcąc udowodnić swoją władzę na statku, w konsekwencji staje się parodią władcy i opiekuna statku:

- *Więc każę – co? Wszystko mogę kazać! Do króćset diabłów – ja jestem kapitanem! Te diabły poczują to – zawołaj pan którego z marynarzy.* (s. 118)

¹¹ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 182.

Wszystko mogę kazać. W tej onnipotencjalności zakorzeniona jest – jak się okaże – wielka niemoc. Kapitan, zamiast spełniać funkcję przypisaną mu przez stanowisko, trwa znudzony, a jego rozkazy okazują się bezsensownymi pomysłami, mającymi na celu utrzymanie przekonania o zachowaniu hierarchii na statku.

W miarę rozwoju opowiadania zauważamy jak załoga coraz bardziej pozbawiana jest stabilizacji (także egzystencji), popada co rusz w coraz większy absurd trwania, w którym niemożliwa jest droga wstecz, choć właśnie powrotu „normalności”, czyli stosunków lądowych, zdają się pragnąć marynarze. Mają jednak świadomość ciągłego nienasycenia własnej egzystencji morze ma być antidotum na nudę lądu, ale staje się tylko jego parodią, chęcią odtworzenia w niemożliwych (morskich) warunkach. Marynarze cierpią z powodu spirali tęsknoty – za morzem na lądzie (*Ile razy byłem na kobiecie!* – mówi Thompson – *Za każdym razem myślałem, że poniesie mnie jak statek – przejadę się, myślałem, ale gdzie tam – w miejscu stała*) oraz za lądem na morzu (próba przywrócenia rzeczywistości lądowej, jej hierarchii, stosunków społecznych). Wszystko tu tonie w ogólnej pomyłce, ale bardzo konsekwentnej, do tego wręcz stopnia, że może ona stać się wyznacznikiem zwyczajności, wręcz zaprzeczeniem aberracji. Cała wyprawa Zantmana na Banburym zrodzona jest wszak z pomyłki.

3. Pomyłka

Spóźnione przybycie do portu kosztuje Zantmana o wiele więcej niż przegapienie szansy na wypłynięcie na morze. Dogania statek, ale już bez prywatnych rzeczy. Okazuje się jednak, że nie trafia na ten, którym miał wypłynąć. A wraz z wejściem na pokład zaczyna się wielki wymiot, wyrzucanie resztek tego, co wiąże go z ziemią¹². Taki jest początek przygody, która nie miała być zadziwiającą, a jedynie relaksującą historią.

Wszystko jednak zostaje odwrócone, jednak gdyby nie to, wydarzenia z podróży morskiej nie byłyby tak fascynujące, czy raczej w taki sposób postrzegane przez

¹² Europą, jak pisze Janion. Europa, jej system społecznej etyki pojawi się jednak w dalszej części opowiadania. Jeśli Zantman rzeczywiście wyrzygałby Europę, w oparciu o co miałby budować relacje społeczne?

Zantmana. Pierwsze wydarzenia, inicjujące opowieść, są konsekwentnym i absolutnym zrywaniem z dotychczasowym życiem. Nie to miejsce, w dodatku bez osobistych rzeczy, wreszcie wyzbycie się wszystkiego, co organicznie wiązało Zantmana z lądem – te wszystkie elementy zapowiadają odrealnioną historię. Czy jednak możemy ufać Zantmanowi? Píše on swoją historię, jednak nie on nam ją przedstawia, świadczy o tym dopisek do tytułu w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* brzmi on: *Aura umysłu F. Zantmana*. Bohater i narrator nie przekazuje nam osobiście swoich przygód morskich, ale robi to ktoś zewnętrzny wobec niego: autor *Pamiętnika*. Bohater wsiada na nie ten statek, którym miał płynąć, ale nikt na pokładzie Banbury`ego nie dziwi się jego przybyciu i zostaje zabrany jak ktoś oczekiwany, choć spóźniony. Rzeczywistość układa się według jakiegoś niespotykanego, ale jednak konsekwentnego planu, którego kulminacją jest bunt marynarzy (choć może go nie ma, dostajemy o nim relację od Zantmana, który chowa się w kajucie i nie chce nawet wiedzieć o tym, co dzieje się na zewnątrz). Jeszcze przed fatalnymi wydarzeniami, których konsekwencją jest ucieczka głównego bohatera przed rzeczywistością wiele razy z jego ust padają niesłychanie dziwaczne teorie, mające tłumaczyć zawiłości świata. Na początku jest marynarz, który połyka linę i zostaje wciągnięty na szczyt masztu. Dziwne to wydarzenie zostaje wytłumaczone w prosty sposób jako działanie jelit pochłaniających linę. Właściwości latających ryb z kolei Zantman potrafi wytłumaczyć personifikując wodę, która ma wyrzucać je sama, nie wytrzymując napięcia spowodowanego nadymaniem się ryb. Równie łatwo tłumaczony jest charakter ławic rybnych, w których pływają te gatunki ryb, które boją się samotności. Delfiny płyną razem z okrętem, by pozbyć się problemu morskich wszy, szczury zjadają własny ogon, ponieważ uważają go za ciało obce. Pelikany natomiast są złośliwe wobec wielorybów i kaleczą ich grzbiety swoimi ostrymi dziobami. Każda z tych teorii rodzi się chyba po to, żeby Zantman mógł poczuć się bezpiecznie w rzeczywistości. Bardzo szybko zauważa podwójność życia na brygu: jednym rządzi kapitan i pierwszy oficer i odbywa się ono na powierzchni, pokładzie, drugie dzieje się pod pokładem, gdzie rządzą szczury oraz samowola marynarzy. Zantman boi się rozprężenia obyczajów, odejścia od lądowych norm (*Tylko na miłość Boga, nie róbcieź skandalu, Thompson*). Teorie jego, choć absurdalne, pozwalają mu tkwić w przekonaniu, że świat można uporządkować, że istnieje zawsze jakieś rozwiązanie zawiłych kwestii. Jeżeli można wytłumaczyć zawiłości świata morskich stworzeń musi też istnieć jakiś sposób zapanowania nad życiem podpokładowym.

Rzeczywistość dla Zantmana jest układanką, którą musi ułożyć, podporządkowując ją sobie.

Tę myśl będzie nosił niemal do końca swoich przygód na brygu. Jego działania zostaną podporządkowane myśli, że można wszystkiemu zaradzić. Skoro nawet kapitan uznaje go za wytrawnego żeglarza, czemu nie mieliby się poddać jego urokowi marynarze i majtkowie?

4. Miłość

W poprzednich fragmentach udało się wyznaczyć dwa elementy organizujące tekst opowiadania *Zdarzenia na brygu Banbury*, a być może z powodzeniem można by opisać dzięki nim i inne opowiadania, czy nawet szerzej, utwory Gombrowicza. Mam tu na myśli zaburzenia psychiczne bohatera (być może o charakterze schizofrenicznym), przez których pryzmat postrzega świat oraz narzucającą się chęć porządkowania rzeczywistości, w której można dostrzec potrzebę zapanowania nad nią.

W trakcie pobytu na Banburym Zantman odkrywa podwójne życie statku. To na pokładzie podporządkowane jest sile, której reprezentantami są kapitan i oficer, drugie natomiast odbywa się pod pokładem i - ponieważ dowódcy nie mają do niego dostępu - jest bardziej swobodne, ale przez fakt wolności zagraża istniejącemu porządkowi. Efekty wolności, lub ich wyimaginowaną postać poznamy w końcówce opowiadania. Pewności co do odbycia się buntu nie mamy i mieć nie możemy - relacjonuje stan po przewrocie Zantman: zamknięty w kabinie, przerażony i przeżywający dziwną iluminację:

...cofnąłem się szybko w przeciwległy kąt kajuty; zobaczyłem bowiem jakieś bardzo jaskrawe seledyny, a okazało się na pierwszy rzut oka, że bardzo jaskrawe seledyny mogą być gorsze od ciemnych ponurych nocy (s. 150).

To właśnie tuż po tym wydarzeniu Zantman odkrywa swoje obsesje dotyczące świata (*Nie, nie chcę wiedzieć. s. 151*). Kończące się wyznaniem, że opowiedziana historia (a może tylko jej cześć?) była projekcją jego umysłu:

...od początku wszystko było moje, a ja, ja byłem taki jak wszystko – zewnętrżność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze. (s. 151)

Końcowe fragmenty ujawniają, skąd się bierze w opowiadaniu tak wiele tak bardzo nieprawdopodobnych zdarzeń i czemu niektóre z nich mogą być wyjaśnione dzięki absurdalnym teoriom. Jednak mimo całej wiedzy nie jest wcale łatwiej zbliżyć się do dania ostatecznej odpowiedzi wobec problemu postawionego przed czytelnikiem w *Zdarzeniach*.

Dla Zantmana prawdziwym zagrożeniem jest możliwość realizacji marzeń marynarzy i majtków. W jego zachowaniu można doszukać się znamion obsesji, która prowadzi go do zachowań niemalże szpiegowskich – podsłuchuje leżących na pryczach marynarzy. Kolejnym krokiem jego działań (kiedy wie już, że zachowanie marynarzy może zagrozić hierarchii na brygu) jest próba pacyfikowania załogi przez dawanie im pieniędzy, porad a nawet mleka. Marynarze jednak nie działają pod dyktando Zantmana. Jego podarunki (listę wydatków skrupulatnie notuje i przedstawia czytelnikowi) są przyjmowane, ale nie spełniają swojego celu (zamierzonego przez Zantmana), który tkwi w odsunięciu załogi od zachowań i myśli, wydających się narratorowi groźnymi (np. układanie przez Thompsona ust w ryjek).

Nieskrępowana podpokładowa wolność myśli i wypowiedzi trafia na porządkujący umysł pasażera. Ta opozycyjna para wolność – porządek staje się w opowiadaniu kręgosłupem konstrukcyjnym fabuły od pewnego momentu aż do końca. Kiedy Zantman przestanie sporo czasu poświęcać kapitanowi, zadamowi się na statku, jego uwagę przyciągną zachowania marynarzy, których nie potrafi zinterpretować. Każda najbardziej absurdalna forma rzeczywistości jest dla niego wyjaśnialna oprócz tej jednej, wyrosłej z podpokładowej wolności.

Czy zatem homoseksualne zachowania marynarzy są wynikiem tej opozycji, czy tylko realizacją obsesji Zantmana? Jedno nie musi wykluczać drugiego, ale zastanawiające jest jak rozkładają się tu akcenty.

Gombrowicz wprowadzając na karty swoich utworów homoseksualistę, nie stara się „przemycać” ideologii, nie można mówić o nim jako o pisarzu - homoseksualiście. Gombrowiczowski „zboczeniec” pełni funkcje obnażające formy zastane – dobre, bo sankcjonowane tradycją. W powojennym *Trans - Atlantyku*¹³ Sarmaci spod znaku Paska

¹³ Pisze na ten temat Ewa Płonowska – Ziarnik, sugerując, że powieść Gombrowicza jest próbą stworzenia „rzeczywistości alternatywnej”, w której naczelne miejsce przypada homoseksualiście Gonzalowi. E. Płonowska – Ziarnik: *Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w Trans – Atlantyku Witolda Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza*, pod red. E. Płonowskiej – Ziarnik, Kraków 2001, s. 243 – 278.

i Mickiewicza muszą skonfrontować się z Gonzalem, w *Przygodach* mamy Zantmana spod znaku zasad lądowych w konfrontacji z życiem na morzu.

Forma homoseksualna, pojawiająca się na kartach *Zdarzeń* jest czymś obcym, zagrażającym wizji świata Zantmana. Homoseksualna postawa marynarzy tworzy „alternatywną rzeczywistość”, nieakceptowaną przez bohatera - narratora, ponieważ obcą. Homoseksualizm staje się tu figurą niedostosowania do zasad społecznych, stereotypów trwania, z których utkane jest myślenie narratora. Taka postawa idealnie pasuje do tego, co Bierdiajew, analizując moralność chrześcijańską nazwał „duchem posłuszeństwa”¹⁴. Zantman rzeczywiście jest osobą, która podporządkowuje się światu w tej formie, w której go zastał i broni tej formy całych sił. Odsuwa każda obcą myśl, każdy sposób podważenia przez rzeczywistość tradycyjnego modelu świata. W rozmowie z kapitanem obronę tradycyjnej moralności rozszerza na cały świat przyrody:

- ... Czy pan zastanowił się nad tym, że ryba obojnaka, mając w sobie wszystko, co potrzeba, dopiero musi używać?! A ja jeden mam stać – ja jeden mam sterczeć jak kolek?

- To małżeństwo – rzekłem ostrożnie, ponieważ wszystkie włosy stawaly mi dęba na głowie i bałem się którego urazić. – to na pewno małżeństwo – w każdej rybie jest mężczyzna i kobieta i malutki ksiądz. – Po co wywoływać wilka z lasu? Po co znów tak głośno? Ale, ale, panie kapitanie – dodałem przechylając się przez poręcz – tam na pokładzie jest już nie kilku, ale wielu – zdaje się nawet, że wszyscy marynarze są razem, szepczą, obejmują się i idą tu – przepraszam, ja chyba wrócę do kajuty. (s. 148)

Zantman jest strachliwy i w przytoczonym wyżej fragmencie nawet tego nie próbuje ukryć. W świecie poszukuje bezpiecznego schronienia, co oddaje w słowach mających wyjaśnić jego potrzebę podróży morskiej, które odnoszą się do sytuacji na lądzie, która miała stawać się z każdym dniem *przykrzejsza i bardziej niewyraźna* (s. 112). Podporządkowując zasadom moralności chrześcijańskiej świat zwierzęcy, może stać się wręcz symbolem tego, co sprzeciwia się „twórczej moralności”¹⁵ i jest odbiciem przemian prowadzących Europę do zasad cywilizacji mieszczańskiej, gdzie wartość jednostki wyznacza jej społeczna pozycja¹⁶. Zantman jest uciekinierem od obcości, strachliwym

¹⁴ M. Bierdiajew: *Sens twórczości*, Kęty 2001, s. 210.

¹⁵ Ibidem, s. 211.

¹⁶ W rozdziale dotyczącym twórczości i moralności Bierdiajew poddaje analizie proces tworzenia się społecznych zasad w społeczeństwach chrześcijańskich. Stara się wykazać, że etyka chrześcijańska jest przeciwieństwem ewangelicznych zasad. W tych ostatnich podkreśla obecność reguł pokornego przyjmowania świata i życia dla norm, *wyrzeczenie się bezpieczeństwa i spokojnego życia* (s. 212). Według tego filozofa etyka chrześcijańska stworzyła model społeczeństwa burżuazyjnego. *Burżuazyjność jest*

przedstawicielem oficjalności, który ucieleśnia kulturę mieszczańską w nienaturalnych dla niej warunkach. Spotkanie z marynarzami staje się dla niego spotkaniem z innym, obcym i prowokuje postawę zamknięcia na różnicę. Bohater *Zdarzeń* jest kimś, w kim zejście się jego światopoglądu z odmiennością nie daje rezultatu otwarcia, a wręcz przeciwnie. Nigdy nie pozbędzie się poczucia tożsamości. Obcy wywołuje w nim postawę przeciwstawienia¹⁷. Jest tym, kim jest, ponieważ żyje inaczej niż obcy. Taka postawa jest potwierdzeniem słów Merlau-Ponty'ego:

*Świadomość, że buduję prawdę obiektywną dostarczyłaby mi tylko prawdy skierowanej dla mnie.*¹⁸

Zantman to umysł totalizujący, posiadający schemat działania, poza który nie pozwala wyjść nikomu, nawet zwierzętom. To dlatego, że:

*Istnienie drugiego człowieka stanowi trudność i staje się skandalem dla myślenia obiektywnego. (...) W myśleniu obiektywnym nie ma zatem miejsca na drugiego człowieka i na wielość świadomości. Jeżeli konstytuują świat, nie mogą myśleć innej świadomości, ponieważ ona również musiałaby go konstytuować a przynajmniej tego innego oglądu świata ja bym nie konstytuował.*¹⁹

dostosowaniem się do danych świata w celu urządzenia sobie życia, spokoju i bezpieczeństwa (s. 212). Wynika z tego osobowość (czyż nie jest nią Zantman?), która przyjmuje świat z jego zasadami, w nim mości sobie bezpieczne miejsce, by następnie – dzięki tym zasadom – dokonywać zawłaszczenia świata: z punktu widzenia świata wszelkie „ty” jest jedynie zamaskowanym „ja”. To, co uznamy za cenne dla „ty”, jest też cenne dla „ja” (s. 223). tak dochodzi do oddania świata tym, którzy wykluczają z niego „uczestniczących inaczej”, za parawanem zasad ukrywają wielką ksenofobię. Bierdiajew wyróżnia także filary, na których wsparta jest tego typu etyka, są to: miejsce, ograniczenie danymi oraz strach przed wszelkim porywem. W myśl tych reguł działa właśnie Zantman, który z morza pragnie uczynić dobrze znany świat lądowy, przenosi zasady łądu do rzeczywistości samotnego statku, jego danymi są teorie, którymi wyjaśnia niemal każdą sytuację, choćby najbardziej nieprawdopodobną. O strachu nie trzeba chyba przypominać w momencie, kiedy zna się końcówkę utworu, w której zastajemy bohatera ukrywającego się w kajucie przed skutkami odbytego na pokładzie (według niego samego) buntu. Zantman robi wszystko, żeby zachować rzeczywistość w nienaruszonym kształcie. Działa więc jak gdyby był wysłannikiem ojców Kościoła, których duch to *duch posłuszeństwa*, w którym działalność *chrześcijańska polegała na przewyciężeniu grzechu* (s. 210). Kiedy obserwujemy działania Zantmana na pokładzie Banburego, zauważamy, że gros jego działalności to pacyfikowanie wszelkich przejawów niezależnego, a w tym przypadku niepodporządkowanego tradycyjnym zasadom, zachowania się marynarzy. Stąd jego notatnik wydatków, swoisty pamiętnik antyrewolucjonisty, strażnika tradycji. W kontekście rozważań nad moralnością Mikołaja Bierdiajewa Zantmana możemy odczytywać jako męczennika, którego walka kończy się pod pokładem, więc w grobie, zwłaszcza, że zasłania on dostęp światłu, odcina się od świata, nie pasuje do niego, woli śmierć, niż rzeczywistość nie spełniającą jego wymagań moralnych. Ibidem, s. 210 – 228.

¹⁷ J. Berting, Ch. Villain – Gandossi: *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, tłum. J. Piatkowska, w: *Narody i stereotypy*, pod red. T. Walas, Kraków 1995,

¹⁸ M. Merlau – Ponty: *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001, s. 378.

¹⁹ Ibidem, s. 372.

Aura umysłu Zantmana (tak brzmiał podtytuł opowiadania w pierwszej jego wersji) ujawnia się jako totalitaryzm myślenia obiektywnego. Ze zwykłego pasażera, zabranego w dodatku przez pomyłkę na Banburego, staje się szpiegiem lądowej poprawności. Warunki, w jakich przyszło mu przebywać nie wywołują w nim skrępowania z powodu niedostosowania do życia na statku, nawet mimo oznak somatycznych. Jego choroba morska, na początku opowiadania, to nie tylko – jak chce Janion – *wyrzycanie Europy*, pozbycie się balastu zalegającego nawet w jego wnętrzu, to także reakcja na obce. To właśnie jest dla niego „niewola brygu”, który miał być ucieczką przed nieprzychylnym lądem, a stał się miejscem wrogiem. Wyplukany ze wszystkich elementów lądowych (w dosłownym sensie) bohater opowiadania nie staje się jednak współuczestnikiem rejsu, tylko jego przeciwnikiem. Początkowo zdaje się sprzyjać kapitanowi i oficerowi. Zostaje zaakceptowany, ale nie daje się wciągnąć do „morskiego towarzystwa”. Wręcz przeciwnie nagle stara się uwypuklić różnice dzielące go od załogi. Im bardziej skazany staje się na przebywanie wśród „morskich wilków”, tym bardziej staje się „lądowym szczurem”. Obcy powoduje w nim zasklepienie. Obwarowuje się jako obrońca jedynej racji, której źródła tkwią w życiu na lądzie. Pod tym względem nie jest on postacią oryginalną, pojawiającą się w tomie *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, wtóruje mu Paweł z *Dziewictwa*. Postawa ta także uwidacznia się w zachowaniu mieszczanina w salonie arystokratycznym z opowiadania *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*. Choć nie staje się on mieszczaninem tym bardziej, im więcej otacza go arystokratów, ale działa w przekonaniu o konieczności zachowania standardów bycia przedstawicielem własnej kultury. Broni więc arystokratę, przed pozbyciem się formy arystokratycznej.

Jest więc Zantman jako strażnik form postacią nieosobną. Gombrowicz wskazuje pewną właściwość, której przejawem będzie odnoszenie świata do siebie, niechęć do stworzenia w nim przestrzeni dla innego. W tej postawie przejawia się niechęć do wolności, wszelkiej, także własnej. Merlau-Ponty w taki sposób przedstawia relację pomiędzy akceptacją innego a wolnością:

*Kiedy inny został uświadomiony, kiedy jego spojrzenie zamykając mnie w jego polu, odebrało mi część mojego bycia, rozumiem, że mogę tę część odzyskać tylko przez nawiązanie relacji z innym, tylko dążąc do bycia uznanym przez jego wolność, że zatem moja wolność wymaga takiej samej wolności dla wszystkich.*²⁰

²⁰ Ibidem, s. 386.

Zantman, jak każda osobowość totalitarna (a myślę, że bez nadużycia można go określić terminem znanym z opisów społeczeństw poddanych dyktaturom) nie radzi obie z czyjaś wolnością, ale nie chce też wolności dla siebie. Stąd taki finał, w którym zamyka się w kajucie, nie chcąc nawet sprawdzić, co stało się na pokładzie. Woli niewolę małej przestrzeni i zapewne perspektywę śmierci głodowej (*Zamknąłem drzwi na klucz i zastawiłem szafę; w kacie miałem paczkę biskoptów biskoptów 11 butelek piwa*), niż spotkanie z być może odmienną od oczekiwanej, ale zawsze wolnością.

Postawienie Zantmana naprzeciw homoseksualnych praktyk marynarzy (wynikających wszak z tęsknoty za kobietą: - Thompson, przecież *to nie jest kobieta!* – *Ale przypominam kobietę.*) jest dla niego testem najwyższej odporności psychicznej, którego nie udaje mu się zaliczyć. Jego reakcja jest jedynie wycofanie, zresztą nie może być innej, nie potrafi on zaakceptować żadnych przejawów wolności. Stanąwszy przed możliwością konfrontacji z innym, przed nawiązaniem relacji, w której będzie on mógł odzyskać tę część wolności, którą traci pod wpływem spojrzenia innego, postanawia uciec, nie podejmując ryzyka wyzwolenia. Pozostaje tylko jeden problem, problem motywacji: czy Zantman robi to ze względu na zachowanie lądowych norm zachowania, czy tylko dlatego, że jest osobą chorą psychicznie, a chory: *przenosi się w inną rzeczywistość*²¹.

Przyjmując ten drugi pogląd, wydaje się, można popaść w pułapkę, jaką stawia Gombrowicz w ostatnim zdaniu utworu: *zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze*. Chory wypowiadający świadomie zdanie o postrzeganiu rzeczywistości. To może budzić wątpliwości, ale jest też to jedyny moment takiego zachowania Zantmana. Wcześniej mamy dowody na jego odejście od rzeczywistości, której dobitnym dowodem będą wszystkie teorie wyjaśniające.

Zantman jest (przyjmijmy tę prawdę) chory. Być może jest to schizofrenia. Jednak jego zachowanie pozwala na interpretację niezupełnie medyczną, a socjologiczną. Bohater opowiadania nie potrafi odnaleźć takiej przestrzeni istnienia, w której nienaruszalnymi byłyby zasady, a jednostka podporządkowałaby się ich wykonywaniu. Jakieś przyczyny, których nigdy nie poznamy, wypchnęły go poza kontynent. Czy rozczarował się tam do innych, którzy nie potrafili podporządkować się, czy też on – podporządkowując się, nie pasował do społeczeństwa stawiającego jednostkę ponad ogółem? Nie wiadomo. Trafia jednak do społeczności marynarzy. Morskie życie powinno być podporządkowane dyscyplinie, posłuszeństwu oficerom i kapitanowi, ale już u początku podróży nasz bohater

²¹ A. Kepiński, op. cit., s. 208.

musi się rozczarować, widząc, że głównym żywiołem wypraw morskich jest nuda, nie dyscyplina. Stara się stworzyć rzeczywistość będącą wynikiem jego wewnętrznego życia. Rzeczywistość pozorów porządku. Ta jednak woli iść własnym torem, a raczej tym, który wyznaczają wolni marynarze. Zantman ponosi porażkę.

Gdyby opowiadanie *Zdarzenia na brygu Banbury* były powieścią, myśl Gombrowicza byłaby optymistyczna. Zwolennik porządku ponosi porażkę na rzecz swobody marynarzy. Wolność jest dobrem, które nawet pod wpływem przekupstw Zantmana nie da się opanować. Jednak przygoda tego narratora jest jedną z wielu w *Pamiętniku z okresu dojrzewania*. Należy więc ją czytać raczej jako przejaw niechęci przeciwko wolności odpowiedniej dla większości społeczeństwa. Poddamy się raczej wyuczonym konwenansom, niż spojrzymy na świat bez obciążenia kulturowego. Zewnętrzność jest zwierciadłem, ale nie jest to zwierciadło mojego wnętrza, ale wnętrza społeczeństwa, w którym ja się przeglądam.

CZEŚĆ IV

PODSUMOWANIE.

WSPÓLNE/ODDZIELNE

Modernizm wpisywał się w ten nurt literatury, który uznawał potęgę słowa poetyckiego za siłę twórczą, nie odtwórczą. Doświadczenie to zbieżne jest z tym, co Gaston Bachelard pisał o psychoanalizie ognia¹. Píše on o słowach, które *poetyzują rzeczywistość i rzadko kiedy wychodzą naprzeciw myślom*². Wystarczy to zdanie zderzyć z mityzacją rzeczywistości postulowaną przez Schulza albo z deklaracją o onirycznym pochodzeniu własnej twórczości Gombrowicza (*Wejść w sferę snu.*), żeby znaleźć wspólne dla myślenia XX-wiecznego pole zainteresowań – język. Myśl Bachelarda o ogniu również w innych miejscach może okazać się zbieżna z deklaracjami modernistów. Żywiół ten według filozofa łączyć ma wartości przeciwne (*Rozświećta raj, pali w piekle*³), trwa niezależnie od tego, czy miejscem, w którym przebywa rządzi zło czy dobro. Może to oznaczać, iż ogień to żywiół na wskroś nietzscheański, działający poza dobrem i złem. Jeśli dodamy do tego to, co Bachelard nazywa kompleksem Prometeusza (*chcemy wiedzieć*

¹ G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia (wybór)*, przeł. H. Chudak, w: *Wyobrażenia poetycka*. Warszawa 1975.

² Ibidem, s. 27.

³ Ibidem, s. 29.

tyle i więcej niż nasi ojcowie⁴) i nie zapomnimy, że język opisu pochodzi od tu psychoanalizy, czyli jednego z najważniejszych odkryć modernizmu, okaże się wtedy, że interpretacje filozofa są opisem przełomu modernistycznego. Ogień *sugeruje pragnienie zmiany*⁵, a właśnie moderniści ze zmiany dotychczasowych paradygmatów uczynili rdzeń swoich działań. We wstępnym fragmencie do rozważań na temat psychoanalizy ognia Bachelard opisuje różnicę pomiędzy tym, co w tytule nazywa *duchem naukowym i duchem poetyckim*. Doprowadza do konstatacji, że *poezja i nauka znajdują się w zasadzie na przeciwległych biegunach*⁶, a wysiłki badaczy zmierzają do tego, żeby bieguny owe połączyć. Ambicją badacza jest obiektywizm, który – jak twierdzi filozof – jest utopią, bowiem, *przedmiot bardziej nas wybiera niż my jego*⁷. Problemem, z którym musi borykać się każdy zajmujący się językiem poetyckim, czy szerzej poezją jako synonimem tego, co nienaukowe, jest problem niemożności zbliżenia własnego języka (języka nauki) z językiem poezji.

Modernistów uznać można, według ustaleń Bachelarda za Prometeuszy, którzy przekraczają granicę, pragną zmiany, chcą wyjaśnić wszystko (ogień jest *jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania*, ponieważ może sobie zaprzeczać⁸), oraz przekroczyć wszelkie granice (*ogień jest od początku przedmiotem ogólnego zakazu*⁹). z tego powodu ogień jest niebezpieczny. Zbytne zbliżenie się do ognia powoduje (dla chcącego zgłębić jego tajemnicę) skutki nieprzyjemne, zamiast spodziewanego sukcesu otrzymuje się karę. Można się sparzyć. Pozostaje więc bezpieczne krążenie po orbicie. Fenomen ognia, o którym pisał Bachelard stanowić może metaforę pisarstwa i Schulza, i Gombrowicza.

Właściwie nic ich nie łączy. Schulz i Gombrowicz pozostają odlegli od siebie w o wiele większym stopniu niż sobie bliscy. Światy ich prozy posiadają inne pole zainteresowań, inne rzeczy chcą nazywać, inny jest ich styl, inny stosunek do tradycji literackiej, w inny sposób istnieją ich literackie światy. Różnice można by mnożyć w nieskończoność. Trudniej dostrzec to, co wspólne. Pochodzili z różnych pokoleń, z innych środowisk się wywodzili. Ba! Z innych światów nawet, a jednak...

Rzecz znamienna, rok 1933 (rok ich debiutów). W literaturze polskiej trwa zmiana stanowisk, optymistyczny ferment lat dwudziestych, zaczyna ustępować miejsca

⁴ Ibidem, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 34.

⁶ Ibidem, s. 28.

⁷ Ibidem, s. 27.

⁸ Ibidem, s. 29.

niepokojom katastroficznym drugiej awangardy. Nie chcę tu jednak łączyć nastrojów: *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Sklepów cynamonowych* z nastrojami debiutujących w tym czasie np. Żagarystów¹⁰. Inny jest wszak ich bagaż doświadczeń – Schulz i Gombrowicz to ludzie dojrzały życiowo, Gombrowicz krok przed trzydziestym rokiem życia, Schulz już po czterdziestym. Wspólne dla nich i młodszych ich kolegów jest doświadczenie schyłku świata (obecne również u Żagarystów). Jednak inne są zarówno konsekwencje jak i sam świat, który się kończy. Schulz stwarza w *Skleпах* uniwersum, do którego już nie ma dostępu, to czas *genialnej epoki*. Przedrzeć się tam nie sposób, świat Jakuba pozostaje niedostępny. Gombrowicz natomiast opisuje koniec kultury – podważa jej sposób istnienia¹¹. Obaj pisarze są wyrazicielami świata, który stracił moc trwania, narratorami po *śmierci Boga*, nihilistami. O Gombrowiczu i Schulzu jako wyrazicielach

⁹ Ibidem, s. 30.

¹⁰ Szeroki obraz tła polityczno – społecznego debiutu pisarzy w latach trzydziestych omawia Marek Zaleski. Zob. M. Zaleski: *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 1984, zwłaszcza rozdział: „przeklęty, kto nie przeklina dzisiejszej epoki”, s. 55 – 77.

¹¹ W tym miejscu chciałbym wyjaśnić dwie kwestie, które mogą powodować pewne niejasności. Po pierwsze chciałbym doprecyzować termin kultura, który rozumiem możliwie najszerzej, według definicji antropologicznej. Jak podaje Ewa Nowicka: *właściwym przedmiotem tej dyscypliny* (antropologii – przyp. M. B.) *jest człowiek w jego wszystkich aspektach: społecznym, kulturowym, psychologicznym i fizycznym*. (E. Nowicka: *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 1997, s. 32). Podobnie (całościowo) ujmując człowieka Gombrowicz, spoglądając na niego w wielu jego sytuacjach.

Druga możliwa wątpliwość wiąże się z relacjami wobec tekstu, z podmiotami biorącymi udział w procesie lektury: pisarzem, czytelnikiem i podmiotem tekstowym. Napisałem, że Gombrowicz opisuje koniec kultury, co może wzbudzić sprzeciw, bowiem utożsamiałem autora z podmiotem tekstu.

Ogłoszona w latach sześćdziesiątych przez Rolada Barthesa *śmierć autora* (zob. R. Barthes: *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1 – 2.) unieważniła osobę piszącego i zepchnęła tę postać na drugi co najmniej plan działań interpretacyjnych. Jednak w literaturze owego trupa wcale nie jest mniej. Czytelnik stając wobec tekstu kontaktuje się nie tylko z językiem, ale przede wszystkim z jego celowym (choć nie w pełni świadomym – jak chce psychoanaliza) ukształtowaniem. Pojawia się tu problem autora i jego roli w tekście. U Gombrowicza wydaje mi się ten problem jest ważniejszy niż w przypadku innych twórców. Sam pisarz zdawał się oddawać duże pole działaniom czytelniczym. W trzecim tomie dziennika pisał: *czytać to nie mniej twórcze niż pisać* (*Dziennik* t. 3, s. 220), sam pisał o tym, iż jego technika pisarska to nieświadomy w dużej mierze zapis ze sfery snu. Krytykom też kazał traktować swój tekst w taki sposób, by opis nie dotyczył bezpośrednio autora (*Nigdy nie pisz o autorze ani o dziele – tylko o sobie w konfrontacji z dziełem albo z autorem*. (*Dziennik*, t. I, s. 123)). Ten sam Gombrowicz poszukuje w tekście osobowości autora (przykładem esej o Dancie, czy walka o uznanie własnego „Ja”).

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* podmiot, który się wypowiada zdaje się być społecznym wyrzutkiem, kimś ze skazą. Pytanie brzmiałoby więc: dlaczego Gombrowicz stworzył takiego rodzaju podmioty tekstu? Oddanie głosu bohaterom w pewien sposób kalekim bohaterom, uczynienie głównych postaci z osób społecznie niedostosowanych potwierdza zamiar doświadczenia modernistycznego końca kultury, przewartościowania dotychczasowych ustaleń. Tekst *Pamiętnika* jest (również) wypadkową idei, które wpisują go w szeroki nurt modernistyczny. Autor *Kosmosu* bardzo na serio bierze aktualną pozycję literatury (stąd jego stwierdzenia o byciu pierwszym strukturalistą, czy egzystencjalistą), równocześnie dbając o to, by literatura była nie tyle forum idei, ale wyrażeniem osobowości autora. W tym celu należy według Gombrowicza odrzucić wszelkie teorie estetyczne i – odwołując się do osobowości wielkich autorów – stworzyć wielką sztukę (*Dziennik*, t. 3, s. 222). Dlatego pisząc o *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, muszę uwzględniać autora (choćby był on trupem wg Barthesa) i uznać, iż jest on początkiem strategii Gombrowicza, który podważa u początków rzeczywistość, jako fałsz, dochodzi u końcu drogi twórczej do *powieści o tworzeniu się rzeczywistości*. Uznaję więc, że uprawnione jest pisanie nie tylko o tekstach Gombrowicza, ale po prostu o Gombrowiczu, także jako autorze, nie tylko podmiocie, tekstów.

idei nihilizmu pisałem już we wstępie, jednak ich strategia pisarska nie wyczerpuje się na wyrażeniu świata bez trwałej podstawy – Boga, ale jest o wiele szersza. Rzeczywiście Bóg w obu debiutanckich książkach nie stanowi instancji, do której odwoływanoby się w jakichkolwiek sprawach, a co dopiero w kluczowych. Bóg nie stanowi oparcia, został z tego świata niejako wykluczony, jako postać, której obecność nie może pomóc w wyjaśnieniu rzeczywistości. Ów nihilizm przekłada się również na inne elementy. Przełom wieku XIX i XX to kryzys tradycyjnego przedstawiania. Schulz i Gombrowicz to przykład pisarzy, którzy kontestują realistyczny model obrazowania, choć to rzeczywistość interesuje ich przede wszystkim. Oznacza to radykalną zmianę paradygmatów pisania, a także wyznaczników literackości.

Modernistyczny przełom przyniósł przeciwstawienie artysty mieszczaninowi, co za tym idzie, nową pozycję społeczną ludzi zajmujących się sztuką, stojących po przeciwnej niż społeczeństwo stronie. Ponieważ pisarz był zmuszony najpierw usankcjonować nową pozycję, sytuacja ta musiała spowodować zainteresowanie się literatów samymi sobą, a w późniejszym czasie także materią, w której tworzyli. To zainteresowanie widać u twórców, których proza najbardziej mnie tu interesuje, obaj są w swoim pisarstwie mocno autotematyczni, zainteresowania ich kierują się jednak w odmienne strony.

Schulz interesuje się samym słowem, abstrakcyjną materią potrafiącą samoistnie wytwarzać nie tylko sensy, ale i światy. Z wielokrotnie interpretowanego eseju – manifestu *Mityzacja rzeczywistości* można wyinterpretować następującą triadę: słowo – sens – rzeczywistość.

*Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste(...)
Nienazwane nie istnieje dla nas. (Mityzacja rzeczywistości, s. 383).*

W tych trzech króciutkich zdaniach pisarz zawarł całą filozofię (nie tylko twórczą). Żeby coś uznać za rzeczywiste, należy to po pierwsze nazwać, po drugie nazwa ta musi posiadać sens. Stąd chyba pochodzi wiara pisarza w zbawienną moc literatury, która może ocalać istnienia (Jakub). Słowo nie jest więc jedynie nosicielem idei, ale przekłada się na sytuację egzystencjalną.

Połączenie egzystencji ze słowem jest w *Skleпах cynamonowych* bardzo wyraźne, sprawa, o którą słowem walczy Schulz toczy się o najwyższą stawkę – życie Jakuba. Można to zauważyć, wyznaczając świadczące o tym najważniejsze punkty całego tomu. I tak: w *Sierpniu* narrator rozważa świat bez ojca. Jest on wykoślawiony (słonecznik chory na *elephantasis*), upośledzony umysłowo (Tłuja), moralnie (kuzyn Emil), społecznie i rodzinnie (wuj Marek). Obecność Jakuba przynosi obecność Boga (*Nawiedzenie*), ale równocześnie herezji i prób przezwyciężenia Demiurga (*Ptaki, Traktat o manekinach*). Po poznaniu grzesznych idei Jakuba młody bohater *Sklepow cynamonowych* próbuje własnych wędrówek, bez opieki rodziców (*pan, Pan Karol*), które zaprowadzą go na pogranicza światów: rzeczywistego z sennym (*Sklepy cynamonowe*) oraz wyobrazonego i sztucznego (*Ulica Krokodyli*). To w zetknięciu z tymi światami doświadczy tajemnicy, *oszałamiających historyj*, ezoteryczności, ale równocześnie: *pustej bieli*, zepsucia, papierowej imitacji wielkomiejskości. Dalsze doświadczenia to przede wszystkim depresja po wyrzeczeniu się ojca (*Karakony*). Wreszcie narrator każe wraz ze sobą przeczekać czas wichury, która niczym apokalipsa zmywa stary świat (*Wichura*), żeby ostatecznie konstytuować przestrzeń i czas, w którym Jakub mógłby odbyć jeszcze jedną przygodę (*Noc wielkiego sezonu*).

Tak wyglądałyby „zdarzenia” *Sklepow cynamonowych*, ich właściwy wymiar jednak to *seria wydarzeń językowych*¹², nie fabularnych. Nie o sam wymiar języka poetyckiego tu jednak chodzi. Pewniejsze wydaje mi się odczytanie przez język pewnych zamiarów filozoficznych i egzystencjalnych, które wynikały z chęci uobecnienia Jakuba w zwykłym dla niego zajęciu sprzedawcy, czyli przywrócenie go z *tamtej sfery*, o której zaprzysiężeniu się przez Jakuba wiemy z kart *Sklepow cynamonowych*. Byłaby więc *Noc wielkiego sezonu* wyprowadzeniem czytelnika przed opowieści przedstawione w poprzednich fragmentach książki.

Czym zajmował się Jakub? Był kupcem i prowadził sklep. Jednak na kartach *Sklepow cynamonowych* trudno poszukiwać sceny, w której widzielibyśmy ojca w sklepie przy obowiązkach. W *Nawiedzeniu*, drugim fragmencie tomu, ojciec, owszem, otoczony jest poza lekarstwami także księgami handlowymi, jednak do sklepu już nie powróci – zajmie się hodowlą ptaków, wykładami dla szwaczek, stanie się tym, co w tomie utożsamiane jest z poetycką kolorowością. W *Nocy wielkiego sezonu* zastajemy więc patriarchę w sytuacji wręcz niespotykanej – pracy w sklepie, za ladą.

¹² W. Bolecki: *Poetyckość a postmodernizm* (w:) *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Wstęp do drugiego wydania*, Kraków 1996, s. 21.

Dzięki słowu niosącemu sens Jakub mógł zjawić się jako postać „rzeczywista”. Triada, o której pisałem powyżej (słowo – sens – rzeczywistość) nie tylko referuje poglądy Schulza na sztukę, ale jest strategią uobecniania.

Maurice Merleau-Ponty w eseju *Fantom czystego języka* pisze o czymś, co – jak się zdaje – było zadaniem jakie literaturze stawiał Schulz¹³. Po pierwsze więc filozof pisze, że język:

*...rozporządza pewną liczbą podstawowych znaków powiązanych arbitralnie z kluczowymi znaczeniami i w oparciu o nie jest zdolny stworzyć każde nowe znaczenie... Pielęgnowujemy w sobie wszyscy skrycie ten ideał języka, który w ostatecznym rozrachunku uwalniałby nas od siebie przybliżając nas do rzeczy.*¹⁴

Język jako jedyny pośrednik między podmiotem i rzeczą umożliwia doświadczenie przedmiotu, jednak jest to pośrednik niedoskonały. Skryte jego odrzucanie u Schulza staje się praktyką jawną, ale nieco odmiennymi kroczącą ścieżkami. Jednak czy nie o tym samym doświadczeniu, o którym pisze Merleau-Ponty, świadczy schulzowskie „rozplenienie” znaczenia znane z prób określenia trzynastego miesiąca na początku *Nocy wielkiego sezonu*? Schulz fragmentem o *zdziwaczalym czasie* mówi o doświadczeniu niemocy bezpośredniości. Zawsze potrzebne jest medium, a medium to jest zdradliwe, nie ułatwia, ale powoduje jeszcze większe kłopoty z ostatecznym nazwaniem.

Po drugie Merleau-Ponty, pisząc o algorytmie mowy, chce pokazać naszą potrzebę języka powszechnego, który byłby buntem: *przeciwko mowie, która jest nam dana*¹⁵. Myślę, że takim buntem jest forma, którą wybrał Schulz dla swoich opowieści. Schulz buntownik, wywrotowiec, Schulz nietzscheański, takie kategorie przecież możliwe są do wykorzystania, kiedy mówić o tej prozie.

Ostatecznie jednak pisze Merleau-Ponty, *nie do pojęcia są rzeczy lub idee, które przychodzą na świat bez słownych odpowiedników*¹⁶. Trzeba więc wyjść od słowa i powracać do słowa. Taki układ posiadają *Sklepy cynamonowe* – poszukiwanie (za pośrednictwem słów) formy urzeczywistniającej istnienie (Jakuba) z równoczesnym opowiadaniem o pierwszym doświadczeniu świata, nazywaniu go, więc stwarzaniu, opis

¹³ M. Merleau-Ponty: *Fantom czystego języka*, przeł. S. Cichowicz, w: *Proza Świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1999, s. 38 – 44.

¹⁴ Ibidem, s. 39.

¹⁵ Ibidem, s. 41.

¹⁶ Ibidem, s. 41.

niemożności powtórzenia tamtego doświadczenia i powrót do słowa przez umieszczenie w opowieści ponownie nieobecnego Jakuba, stworzenie dla niego miejsca w rzeczywistości.

Najbardziej typowym wyróżnikiem antyrealistycznym prozy Schulza będzie chęć zaufania pojedynczemu słowu, nie jako potencji większej całości, z której można stworzyć opowieść, ale słowu stwarzającemu rzeczywistość. Świat Schulza to świat złożony ze słów, innego nie ma i być nie może, ponieważ *co nie ma sensu nie jest dla nas rzeczywiste (Mityzacja rzeczywistości)*. Sens zawarty w słowie urzeczywistnia, jest gwarantem istnienia. Mimo że słowo jest medium niedoskonałym.

Jeżeli prozę Schulza określimy jako chęć zaufania słowu, to zgoła odwrotna sytuacja staje się udziałem Gombrowicza. Debiut autora *Kosmosu* można określić jako książkę o utracie zaufania wszelkim przejawom koegzystencji społecznej. Koegzystencji, ponieważ bohaterowie *Pamiętnika* zawsze są w jakiejś relacji a zarazem podważają ustalony sposób istnienia tych relacji.

Świat opowiadań jest właściwie w każdym przypadku tym samym światem, który znamy z obserwacji. Natomiast to, co czyni go niezwykłym to sposób jego oglądu, który zawsze zależy od bohatera i zarazem narratora opowieści, a narrator ten nie przystaje do znanych sposobów istnienia. I tak. Tancerz do tego stopnia potrzebuje jakiegoś centrum, do którego mógłby się odnieść, że zamienia życie mecenasa w koszmar. Stefan Czarnecki poszukuje obsesyjnie identyfikacji z jakąś formą aż staje się nieznośnym sadystą. Żeby dokonać zbrodni – okazuje się w *Zbrodni z premedytacją* – nie jest potrzebny morderca a trup, któremu należy mordercę wynaleźć (Trup bez mordercy? Niemożliwe). W *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* bohaterowie zamęczają się nawzajem własnym niedostosowaniem: arystokraci nie chcą już dłużej zachowywać się zgodnie z etykietą, mieszczanin zaś to ten, któremu forma arystokratyczna jest bardziej potrzebna niż osobom nią żyjącym. Alicja w *Dziwictwie* odkrywa zachowywane w tajemnicy całe pokłady rzeczywistości, co nie jest na rękę ani jej rodzicom, ani narzeczonemu. W *Przygodach* świat jest już jednak czymś innym niż znaną nam rzeczywistością. Zmianę tę zapowiada już wcześniejsze *Dziwictwo*, w którym między bohaterką a zewnętrżnością stanął mur: odgradzający ogród od reszty świata, a także mur dziwictwa – precyzyjna konstrukcja, mająca za zadanie przesłonić prawdę o rzeczywistości. W *Przygodach* rzeczywistość jest

sennym koszmarem. W *Zdarzeniach na brygu Banbury* głos oddany zostaje szaleńcowi, który w finale przyzna, że zewnętrżność to tylko lustro odbijające nasze wnętrze.

Świat *Pamiętnika z okresu dojrzewania* to rzeczywistość, której nie można wziąć na poważnie, jednak jej związki z rzeczywistością niefikcyjną, z naszą realnością są wyraźne, co wydaje się być celowym zabiegiem Gombrowicza, mającym uwypuklić groteskowość nie tyle tych opowiadań, co naszego świata. Jeśli przyjąć, iż opowiadania *Pamiętnika* to wyraz braku zaufania formom kulturowym, to stają się one równocześnie krytyką dotychczasowego sposobu myślenia, krytyką słowa. Jeszcze raz pozwolę sobie przytoczyć cytowany już raz w tym szkicu fragment eseju Merleau-Ponty'ego: na temat języka. Filozof pisze:

*Pielęgnowujemy w sobie wszyscy skrycie ten ideał języka, który w ostatecznym rozrachunku uwalniałby nas od siebie przybliżając nas do rzeczy*¹⁷.

Ideał języka, o który chodzi filozofowi to oczywiście „język czysty”, czyli taki, który pozwoli wyrazić jasno, bez zbędnych dwuznaczności, istotę rzeczy. Nie można zapominać, że esej, na który się tu powołuję nazwany został *Fantom czystego języka*, fantom zaś to zjawia lub imitacja naśladowająca jedynie rzecz istniejącą faktycznie (jak w przypadku manekina naśladowającego człowieka). Urzeczywistnienie języka czystego jest więc niemożliwe, choć nosimy w sobie jego pragnienie, jak chce Merleau-Ponty. W tym miejscu spotykają się Gombrowicz z Schulzem. Dla obu, język pośredniczący pomiędzy nimi i rzeczami, jest przeszkodą, której jednak nie da się pozbyć. U Schulza wyzwala to ciągi skojarzeń, które metaforyzują zamiast rozjaśniać sens, u Gombrowicza język jest jednym z elementów kultury, która straciła sens bytu, kodyfikując każde nasze zachowanie. Taki skompromitowany język najmocniej prezentuje się w *Biesiadzie u hrabiny Kotlubaj*, kiedy arystokraci (wątpliwej proveniencji) poetycznymi frazami próbują ustalić rzecz najważniejszą w życiu człowieka. Zresztą już przed ucztą przybyli obejmują ustalone funkcje (*Księżę... objął rolę intelektualisty i filozofa, a czynił to tak..., że zawstydzony Platon, słysząc to, stanąłby z serwetą za jego krzesłem. Biesiada u hrabiny Kotlubaj*, s. 63). Język, nawet dyskurs filozoficzny popadł w tak bardzo charakterystyczne schematy, że można już go jedynie sparodiować.

¹⁷ Ibidem, s. 39.

I Schulz, i Gombrowicz z całą mocą doświadczyli utrudnionego dostępu do rzeczywistości, obaj poświęcili temu zagadnieniu miejsce w debiutach. Każdy jednak na tak różny sposób, że – na pierwszy rzut oka – trudno znaleźć między nimi nici łączące. W obu książkach odnaleźć można podstawowe zagadnienia, które mogłyby posłużyć do opisu głównych problemów modernizmu, a ich ogromna rozbieżność realizacji świadczy i o szerokich możliwościach tego okresu, jak i o wielkiej indywidualności obu pisarzy zarysowanej w *Sklepach cynamonowych* i *Pamiętniku z okresu dojrzewania*.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka*. Warszawa 1975.

Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais`go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

Bergson H.: *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.

Bloom H.: *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York 1994.

Błoński J.: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003.

Bocheński T.: *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza* Kraków 2005.

Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996. Wyd. II, poprawione i uzupełnione.

Brzozowski S.: *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.

Burzyńska Anna.: *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.

Dybel P.: *Granice rozumienia i interpretacji. o hermeneutyce Hansa – Georga Gadamera*, Kraków 2004.

Eco U.: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1994.

Eliade M.: *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999.

Eliade M.: *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

Ficowski J.: *Rejony wielkiej herezji*, Kraków 1967.

Fish S.: *Interpretacja, retoryka, polityka*, Eseje wybrane pod red. A. Szahaja, Kraków 2002.

Foucault M.: *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000.

Foucault M.: *Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.

Głowiński M.: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, T. III, Kraków 1998.

Głowiński M.: *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

Głowiński M.: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

Heidegger M.: *Bycie i czas*, tłum Bogdan Baran, Warszawa 2005.

Heidegger M.: *Nietzsche*, t.2, tłum, W. Rymkiewicz, Warszawa 1999.

Ingarden R.: *O dziele literackim*, przeł., M. Turowicz, Warszawa 1960.

Janion M.: *Dramat egzystencji na morzu*, wstęp do: W. Gombrowicz: *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982.

Jarzębski J.: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

Jarzębski J.: *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000.

Jarzębski J.: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

Jarzębski J.: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

Kłosińska K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

Kłosiński K.: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1994.

Korwin - Piotrkowska D.: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.

Kundera M.: *Zdradzone testamenty. Esej*. Warszawa 2003.

Legierski M.: *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999.

Łapiński Z.: *Ja Ferdydurke*, Lublin 1985.

Margański J.: *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001.

Markowski M. P.: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Markowski M. P.: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. drugie rozszerzone, Kraków 2003.

Markowski M. P.: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, wyd. II, Kraków 2001.

Merlau Ponty M.: *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001

Mereau-Ponty M. : *Proza Świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1999.

Montaigne de M., *Próby. Księga trzecia*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. i wstęp Z. Gierczyński, Warszawa 1985.

Nietzsche F.: *Narodziny tragedii*, Kraków 2003.

Nietzsche F.: *Ecce homo*, Kraków 2003.

Nowak L.: *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000.

Nowicka E.: *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 1997.

Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* Kraków 2000

Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

Olejniczak J.: *Kłamstwo nieprzerwane nas draży. Cztery szkice o Gombrowiczu*, Katowice 2003.

Owczarek B.: *poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

Pawłowska - Jądrzyk B.: *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2003.

Panas W.: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

Podraza - Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.

Rosner K.: *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*,

Sandauer A.: *Pisma zebrane*, Warszawa 1985.

Schulz B.: *Księga listów*, Gdańsk 2002.

Sławiński J.: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998.

Stala K.: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

Szymutko S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

Vuarnet J. N.: *Filozof - artysta*, posłowie P. Klossowski, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk, 2000.

Zaleski M.: *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 1984.

...przez oko ...przez okno. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów, pod red. M. Tramera, W. Bojdy, A. Bąka, Katowice 1998

Dekonstrukcja w badaniach literackich, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000.

Genologia dzisiaj, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

Gombrowicz filozof, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Ilg, Kraków 1991.

Gombrowicz i krytycy, Wybór i opracowanie Z. Łapiński, Kraków 1984.

Gombrowicz w rejonie świętokrzyskim, t. III, pod red. J. Paławskiego, Kielce 2003.

Groteska, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.

Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej - Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979.

Odkrywanie modernizmu, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania, pod red. H. Gosk i A. S. Kowalczyka, Warszawa 2005.

Podręczny słownik terminów literackich, pod red.: J. Sławińskiego, Warszawa 1997.

Postmodernizm. Antologia przekładów pod. red. R. Nycza, Kraków 1996.

Stulecie Gombrowicza, pod red. Z. Kraszewskiego i A. Kannego, Płock 2004.

Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku, pod red. H. Gosk, Warszawa 2006.

Wokół nihilizmu, pod red. G. Sowińskiego, Kraków 2001.

Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, t. 2, Kraków 1972.

W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, pod red. M. Kitowskiej - Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003

„Literatura na Świecie” nr 11-12/1998

„Nowy Nurt” 1977, nr 2

„Teksty” 1972, nr 3

„Teksty Drugie” 1999, nr 1 - 2